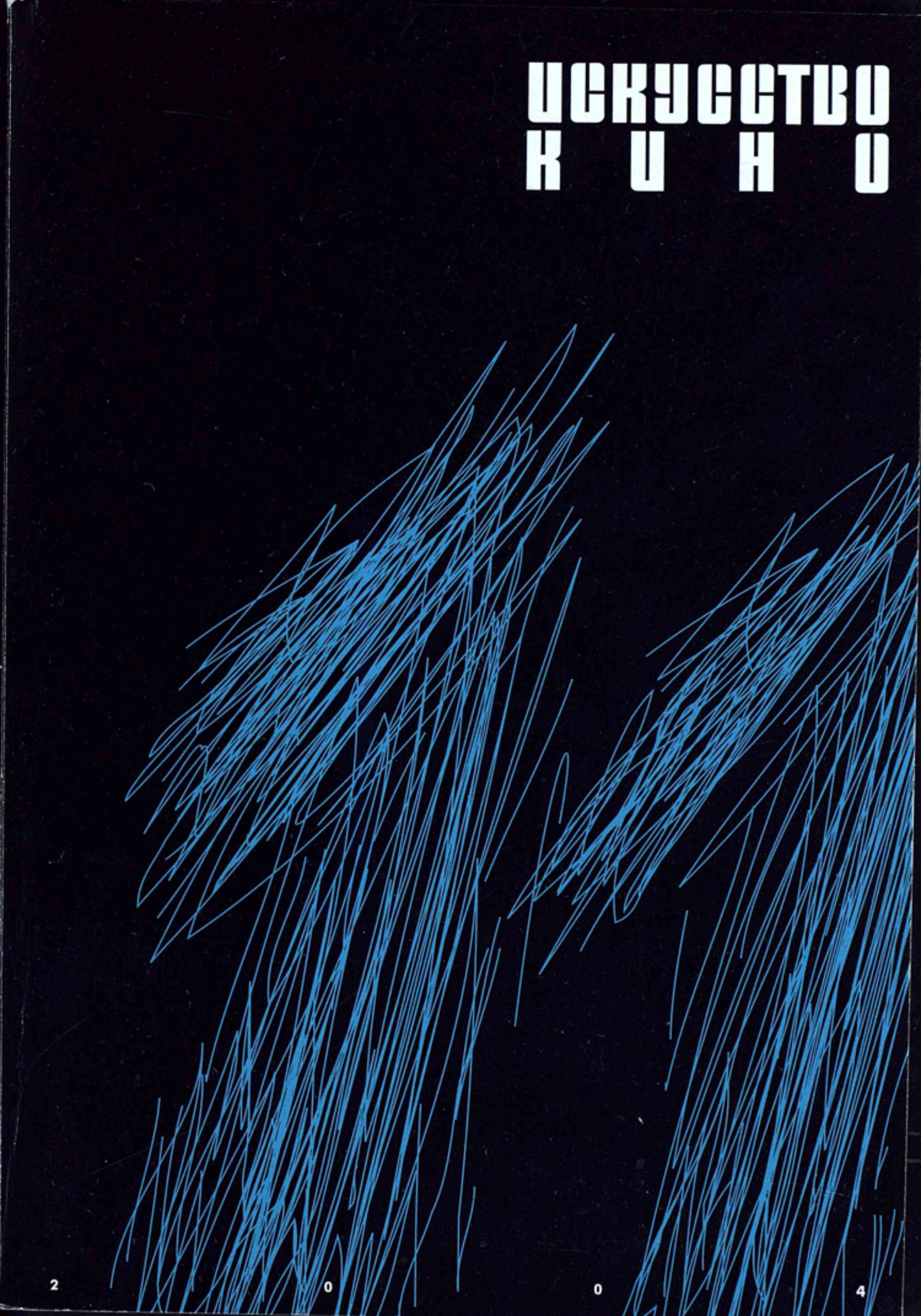
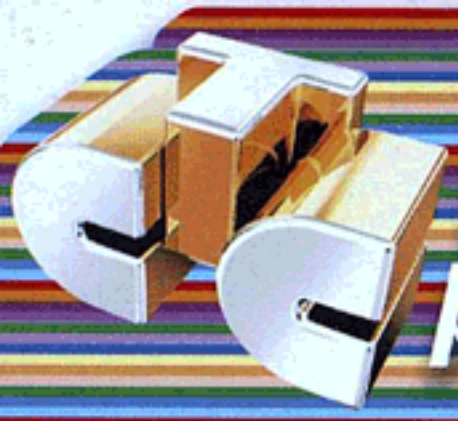
ИСКУССТВО КИНО



2004



первый развлекательный

Виола **Тараканова**

Евлампия **Романова**

Бедная **Настя -2**

Ирина Рахманова

Алла Клюка

Елена Корикова

Турецкий гамбит

скоро на российских экранах

ПЕРВЫЙ КАНАЛ И "СТУДИЯ ТРИТЭ НИКИТЫ МИХАЛКОВА" ПРЕДСТАВЛЯЮТ ФИЛЬМ РЕЖИССЕРА ДЖАНИКА ФАЙЗИЕВА "ТУРЕЦКИЙ ГАМБИТ" ПО ОДНОИМЕННОМУ РОМАНУ БОРИСА АКУНИНА

ЕГОР БЕРОВ ОЛЬГА КРАСЬКО ГОША КУЦЕНКО АЛЕКСАНДР БАЛУЕВ ВИКТОР ВЕРЖБИЦКИЙ АЛЕКСАНДР АБЫКОВ ДИДЬЕ БЕНЕЗИЗ ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ МАРАТ БАШАРОВ ДМИТРИЙ ПЕВЦОВ АЛЕКСЕЙ ГУЗЬКОВ

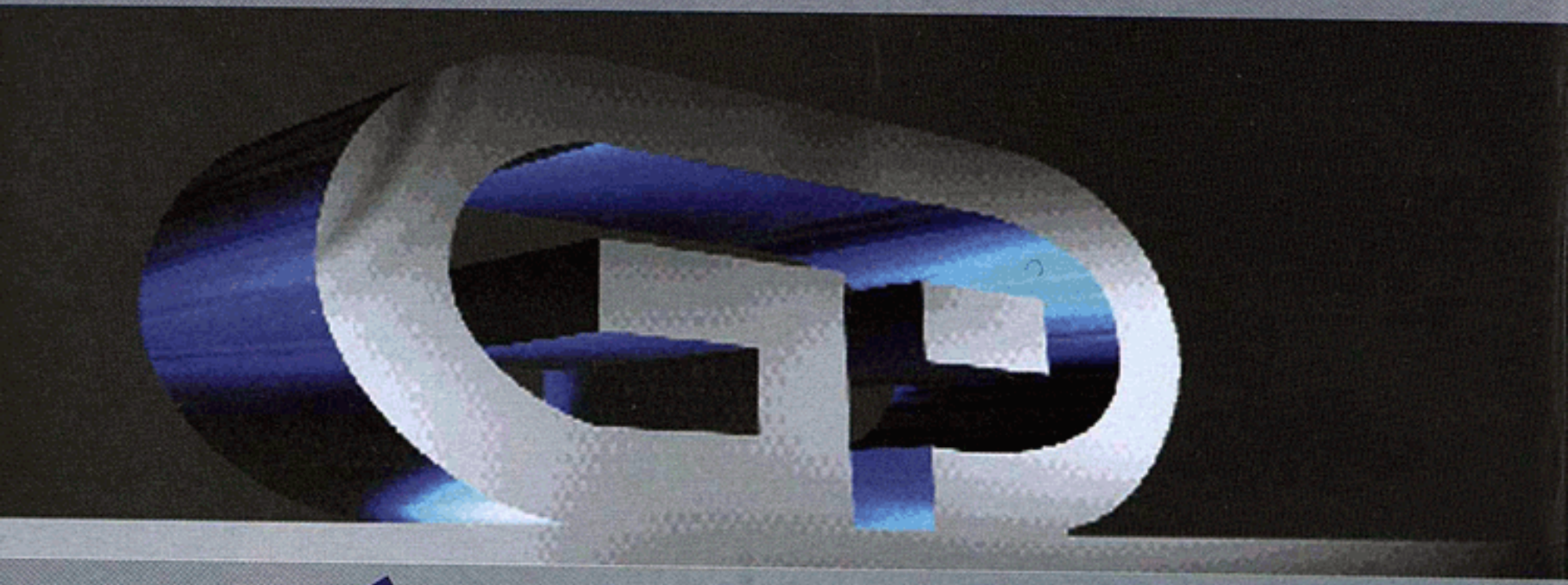
ПРОДЮСЕР ВЛАДИМИР СВЕТОЗАРОВ РЕЖИССЕР АНДРЕЙ ЖИГАЛОВ СЦЕНАРИЙ БОРИС АКУНИН ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПРОДЮСЕР ЛЕОНИД ВЕРЕЩАГИН

ПЕРВЫЙ КИНО ПРОДЮСЕРЫ АНАТОЛИЙ МАКСИМОВ КОНСТАНТИН ЭРНСТ РЕЖИССЕР ДЖАНИК ФАЙЗИЕВ

ГРУППА КОМПАНИЙ GP В 2005-ом ГОДУ

ПРОИЗВОДСТВО
ПРОКАТ
РЕКЛАМА И PR

В ПРОИЗВОДСТВЕ
художественный фильм
«ТРЕБУЕТСЯ НЯНЯ»,
режиссер Лариса Садилова



В ПРОИЗВОДСТВЕ
телефильм
«КАПИТАНСКИЕ ДЕТИ»,
режиссер Вячеслав Никифоров

В ПРОИЗВОДСТВЕ
телефильм «СВЕРХНОВАЯ»,
режиссер Сергей Ткачев

ГОТОВИТСЯ К ПРОИЗВОДСТВУ
телефильм
«СЛУЖБА ДОВЕРИЯ»,
автор сценария Наталья Чепик

ГОТОВИТСЯ К ПРОИЗВОДСТВУ
телефильм «НЕЛЕГАЛ»,
автор сценария Юлий Лурье

ГОТОВИТСЯ К ПРОИЗВОДСТВУ
телефильм«ЗАГОВОР»,
автор сценария Давид Кон

❑СПРАВЕДЛИВАЯ ЗАПРЕТНОСТЬ ПОКА ЖИВЫ ВЕТЕРАНЫ, НЕЛЬЗЯ ПОКАЗЫВАТЬ НАСТОЯЩУЮ КАРТИНУ ТОЙ ВОЙНЫ. ВСЕ-ТАКИ КТО КОМУ ОБЯЗАН ЖИЗНЬЮ? И КОМУ ПЕРЕД КЕМ НЕ ГРЕХ НАГНУТЬ ГОЛОВУ? *ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ* **❑«ВЕДЬ МЫ Ж НЕ ПРОСТО ТАК — МЫ ШТРАФНИКИ...» КТО-ТО СКАЗАЛ, ЧТО «ШТРАФБАТ» ИМЕЕТ ШАНС СТАТЬ НАРОДНОЙ КАРТИНОЙ** *НИКОЛАЙ ДОСТАЛЬ* **❑«ШИZA»: ДВОЙСТВЕННАЯ МУЖСКАЯ ЖИЗНЬ ОМАРОВА СДЕЛАЛА ФИЛЬМ ПРО ПРЕВРАЩЕНИЕ СЫНА В ОТЦА, ПРО ТО, КАК ОДИН ПРОРАСТАЕТ В ДРУГОМ...** *ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ* **❑УДЕЛ ИДЕАЛИСТОВ, ИЛИ ИГРА УМА И ТАЛАНТА АРТХАУС — ЭТО ПИЩА СВОБОДНОГО ЧЕЛОВЕКА, ДЛЯ КОТОРОГО СОБСТВЕННО СВОБОДА РАВНА СВОБОДЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ** *ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ* **❑ВРЕМЯ АКТЕРА КАЖДЫЙ ЗАНИМАЕТСЯ ТВОРЧЕСТВОМ В СОГЛАСИИ С ОСОБЕННОСТЯМИ СВОЕГО ТАЛАНТА. МОЯ ПРОФЕССИЯ — УМЕТЬ ОПРАВДАТЬ РОЛЬ** *ЮРИЙ СТЕПАНОВ* **❑ДОБРОВОЛЬНАЯ ЖЕРТВА НА АЛТАРЬ КИНО ИДЯ В КИНОТЕАТР, МЫ ЖЕРТВУЕМ ВРЕМЕНЕМ С ЦЕЛЬЮ СОЗЕРЦАНИЯ. НО ЭТО НЕ ПОТЕРЯ — ЭТО ПРИОБРЕТЕНИЕ ВРЕМЕНИ** *БОРИС ГРОЙС* **❑МОЛЬБА О ПОКАЯНИИ ФИЛЬМ АБУЛАДЗЕ ОТНОСИТСЯ С УПРЕКОМ НЕ ТОЛЬКО К ПРОШЛОМУ, НО И К НАСТОЯЩЕМУ ДА И К БУДУЩЕМУ** *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ*

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
Молчание — золото

9
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Штрафбат как зеркало Великой Отечественной

14
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
С чего начинается родина

20
НИКОЛАЙ ДОСТАЛЬ:
«Их приговорили к подвигу»
Беседу ведет Евгений Гусятинский

30
АЛЕКСЕЙ СЕРЕБРЯКОВ:
«Я просто работал»
Беседу ведет Наталья Баландина

«Штрафбат», режиссер Николай Досталь

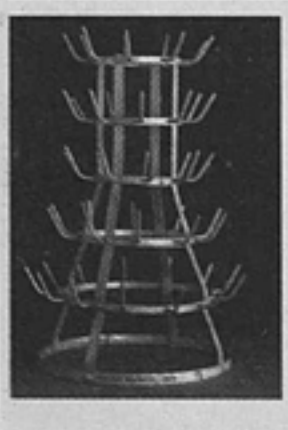
РЕПЕРТУАР

37
ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ
Имя Шиза
«Шиza», режиссер Гульшад Омарова

40
МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ
Новые приключения неуловимых
«Ночной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

46
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Жил отважный капитан
«Небесный капитан и мир будущего», режиссер Керри Конран

51
НИНА ЦЫРКУН
Моя мама — Франкенштейн
«Маньчжурский кандидат», режиссер Джонатан Демме



КОММЕНТАРИИ

55
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
Артхаус, в котором живет Микки Маус

58
СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ
Метастазы

61
СЕМЕН ЭКШТУТ
Диалектика отката

И М Е Н А

67
ЮРИЙ СТЕПАНОВ:
«Я самоед»
Беседу ведет Елена Кутловская

Р А З Б О Р Ы

75
АЛЕКСАНДР КЛЮГЕ — БОРИС ГРОЙС
при участии АНДРЕЯ ПЛАХОВА И НАУМА КЛЕЙМАНА
Время тверже, чем бетон
Дискуссия «Грамматика времени» в рамках ММКФ-2004

85
ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
Под «наплывным ветром»
Санкт-Петербург-2004

97
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Развилки и перепутья
Владивосток-2004

102
ЕЛЕНА СТИШОВА
Чешская мечта
Карловы Вары—2004

M E D I A

107
АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ
Телевидение: смутный субъект желаний
Беседу ведет Жанна Васильева

П У Б Л И К А Ц И И

117
Двадцать лет без «Покаяния»
Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе

Ч Т Е Н И Е

131
МИХАИЛ УГАРОВ
Трудник
Сценарий

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

«Штрафбат», режиссер Николай Досталь

Фильмов о Великой Отечественной сегодня много. Их будет еще больше — приближается 60-летие Победы. Трагическую эпоху советской истории постсоветский кинематограф рассматривает заново, учитывая противоречивый опыт двух последних десятилетий.

Среди кино- и телеверсий военной темы одной из самых значительных стал одиннадцатисерийный «Штрафбат» Николая Досталя: снятый по сценарию Эдуарда Володарского, фильм не оставил равнодушными самые разные категории зрителей. Лидер телевизионного рейтинга, он послужил поводом для серьезных размышлений, аналитических статей и воспоминаний историков, критиков, участников и очевидцев событий, заставил сопереживать героям и молодых людей — тех, на кого рассчитаны такие ленты, как «Бригада» или «Бумер».

В нашем разговоре о «Штрафбате» принимают участие создатели сериала, критики и публицисты.

ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

Молчание — золото

Чем ближе 9 мая 2005 года, тем оглушительнее экранная артподготовка к Параду Победы — не спрячешься, не дезертируешь. Непонятно лишь одно: ТВ-каналы просят огня, будут просить все больше, вплоть до самого Дня Победы — какие же еще залпы сериалов нас ждут? Может, все-таки рановато бросились в психическую атаку на зрителя, ведь если канонада будет вестись с нарастающей плотностью, он, бедняга, за оставшиеся полгода просто рехнется, нет? Впрочем, будем надеяться, те, кто накидывает нам на голову эфирную сетку, люди опытные, до полного нервно-патриотического истощения нас не доведут.

Военно-патриотические игры ведутся по рыночным правилам: производитель вполне частный (говорят, здесь есть даже тайные агенты «пятой колонны» Гусинского), а покупают ТВ-каналы, в надежде не только на милостивый кивок начальства, но и на то, чтобы отбить свои военные расходы на рекламе. Значит, есть расчет на рейтинг. Но каким же чудом они еще добрых полгода смогут делать рейтинг на сотом военном сериале, я вообразить просто не в состоянии. Ведь чтобы был рейтинг, должна быть эскалация, а как ее можно вести? Что сделать круче? Технику богаче, чем в «Конвое PQ-17»? Клюкву развесистее, чем в «Московской саге»? Героев брутальнее, чем в «Штрафбате»? Ну а почему бы, собственно, и нет, ведь «теория не вправе ставить предел дерзанию» (Клаузевиц).

Однако я — совсем не кинотелеворчун, а политворчун. Если уж ко мне обратились с предложением проанализировать военные сериалы, то очевидно, что я могу разбирать только одно — ту точку, где смыкаются кино и идеология, где на «мыле» ставят политическое клеймо (если еще осталось место, где ставить). Кстати, для разговора о сериалах, тем более военных сериалах, такой ракурс рассмотрения вполне разумен — глупо тут ждать прорывов в искусстве, но вот идеологическое значение сериалов может быть очень большим.

Должен сказать сразу, что проклятой цензуры, ура-патриотизма и милитаристского психоза — классических целей для либеральных снайперов — я в наших сериалах не заметил, как ни прищуривался. Плохи эти сериалы или хороши, занятны или скучны, но в любом случае достаточно далеки от соцреализма советского или голливудского. Кстати, ближе всех к соцреализму все же «Московская сага», кое-как слепленная «под Голливуд», этот обзор из окна историко-туристического экспресса.

Самое идеологически важное в таком сериале — тема. Дело в том, что на карте военных действий масса белых пятен, тем, к которым не прикасалась рука сценариста. Но эти белые пятна заминированы, вступить туда страшно. Даже в наше цинично-равнодушное, дохлое время: только тронь эти темы, взрыв рейтинга и культурный шок зрителя почти гарантированы — а вот соберут ли кости после этого взрыва режиссер и продюсер, далеко не очевидно.

Великая Отечественная — понятие для России сакральное. По мере «раздевания» всех остальных сакральных понятий — социализм, капитализм, демократия, Церковь (а я считаю, что «физическая сила» Церкви и ее духовное влияние в России связаны обратно пропорциональной зависимостью) — значение и степень сакральности войны только увеличиваются. Не стоит село без праведника, а город без памятника. Так вот, всерьез воспринимаются только военные праведники и памятники. Ну что-то же у нас было бесспорное?! Да. 22.VI.1941—9.V.1945. Это единственное, с чем согласна вся нация, последнее, что нас всех объединяет.

И как всегда, как во всем святом, здесь лжи (недосказанности) больше, чем где-либо. Потому что самая большая ложь — святая ложь.

В военной теме так много того, о чем не решаются говорить, не потому, что боятся начальства, а потому, что боятся общества... и собственной совести (ведь киношники — тоже люди, тоже члены общества). Но, одновременно, у многих режиссеров, наверное, руки чешутся — снять свое «Последнее искушение» на свято-военном материале. Правда, как говорил мудрый Черномырдин: «Если руки чешутся — почесывайтесь в другом месте».

Ведь здесь, в этой теме, только руку протяни — ткнешься в табу. То есть все знают, что это было, что про это никогда не снимали, но что снимать все равно нельзя.

Как известно, на стороне немцев воевало около миллиона (!) наших — военнопленные, казаки, крымские татары, чеченцы, калмыки, не говоря уж о прибалтийских эсэсовцах и украинских националистах. Среди этого миллиона были сотни тысяч этнических русских— армия Власова это только надводная часть айсберга. Кино касалось этой темы — но сверхосторожно, мягкой лапкой. Лучшим фильмом остается «Проверка на дорогах» Германа, где герой, хоть и власовец, но вернувшийся к нашим, «кровью искупающий». Дальнейшее — молчание. Да, бандит-любовник, убийца — главный герой кино, сериалов, «красота дьявола» — самая сексапильная и фотогеничная, рядом с бандитами полицейские всегда выглядят бледно (а сейчас они вообще почти не прорисовываются). Но вот герой-предатель, не «раскаявшийся в конце», а так и оставшийся со своей «правдой предателя», табуирован. Так же, как табуирован показ вполне обычных русских крестьянок, встречающих хлебом-солью немцев-освободителей, священников, крестящих немецких солдат (или крестящих казачьи части, воюющие на стороне немцев). Такое, как известно, тоже часто было, особенно в начале войны, пока еще «освободители» не показали все прелести освобождения.

Не карикатурный показ предателей, а понимающий (то есть поневоле сочувственный) разговор о предателях «изнутри» табуирован в России, как и во всем мире. Никто не показывает подробно и с симпатией своих коллаборационистов — ни французы, ни поляки, ни чехи, больше того, как правило, вообще игнорируется их существование. Я даже не могу себе вообразить бешенство (и вполне, повторяю, справедливое бешенство) евреев, если бы кто-то рискнул показать — пусть не с симпатией, а с пониманием, да что там с пониманием, просто рискнул бы вообще показать — тех евреев, которые поневоле сотрудничали с немцами (членов так называемых «юденратов»).

Военный фильм (в отличие от детектива) — это уж такой жанр, тут гордость за своих должна перевешивать самокритику, да и самопознание, в конце концов, «на войне как на войне»! Ведь военный фильм, по крайней мере в одном отношении, имитирует войну, имитирует военные чувства. Если этот фильм (сериал) претендует на серьезность, то он — военно-племенной. Война — штука древняя, биологическая, ее корень, архетип — война за существование. Наше племя — против вашего племени, война за пастбище, за самок, за богов. Когда же это племенное, животное, стадное чувство отомрет окончательно (а я верю, что оно умрет раньше, чем вымрет человечество), тогда и нации кончатся, и войны кончатся, и азарт военный кончится, и кино «про это» кончится. Настанет золотой вегетарианский век. А пока военное кино есть, оно всегда про то, как наши бьют ваших! Смердяков, эдакая злостная пародия на западников, «родства не помнящих», говорит: «И хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с». Логически — вполне разумно, но биологически неверно, противоречит инстинкту жизни нации. А национальное искусство делается не вопреки этому инстинкту, а согласно с ним, больше того — оно является частью этого инстинкта.

Не может положительный герой быть Швейком — симулянтом, дезертиром, сколь угодно милым. Чтобы честно, без стыда написать (или снять) Швейка, надо быть чехом в Австро-Венгрии — не австрийцем, даже не венгром. У Войновича Чонкин получился хуже — не потому, что менее талантливо, а потому, что позиция автора сложнее, она раздвоена. Ведь Иван Чонкин — не прибалт, не чеченец, не западный украинец, даже не монархист-эмигрант. Не может он, нормальный русский крестьянин, сохраняя национальное и человеческое достоинство, беспощадно противостоять России, российскому государству в войне, даже не может беспощадно осмеивать «до дна» это, пусть трижды античеловеческое, антинародное государство, во всех его немереных глупостях и мерзостях. Фальшивый получится смех — или подлый...

Вот таким смехом наши режиссеры смеяться не хотят и не могут — и правильно делают.

Есть и другие вещи, которые не показывают.

Главную правду войны все знают, но как ее снять, не знает никто. Правда эта в том, что немцы потеряли на Восточном фронте меньше трех миллионов человек, а мы — свыше 13 миллионов. Больше четырех русских за одного немца! Как это покажешь? В военном кино есть традиция — «и в схватке рукопашной один он стоил двух», каждая сторона показывает, как ее солдаты лихо рубят-колют-стреляют, враги валятся снопами, наступает катарсис. Если верить статистике, это ложь. Может быть, в рукопашных и не было потерь один к четырем, но ясно, что стиль соцреалистических вестернов, когда один ковбой убивает десяток индейцев, — очевидная чушь. (Кстати, индейцев действительно убивали именно так. Так же американцы убивали вьетнамцев, а наши — афганцев. Потери СССР в Афганистане — 15 тысяч, афганцев — полтора миллиона!)

Военнопленные. 5 миллионов 754 тысячи советских военнопленных! (Для сравнения — в армии 22 июня 1941 года было около 5 миллионов человек.) Ясно, что сдались не только раненые, без сознания («Судьба человека»). Но, если даже не возвращаться к теме перебежчиков и предателей, потряса-

ет просто число, масштаб. Один раз на экране мелькнул крошечный край этого моря — когда в «Проверке на дорогах» показали бесконечные баржи, набитые нашими военнопленными. Эти кадры — едва ли не самые сильные во всем фильме...

Еще одна скрытая правда войны — война с мирным населением на территории Германии. За годы войны погибло 3 миллиона 800 тысяч немецкого гражданского населения. Примерно половина — жертвы англо-американских бомбардировок, когда уничтожались не столько военные заводы, сколько мирные города (см.: Курт Воннегут. «Бойня номер пять»). Но добрых 2 миллиона убил кто? Да, такова цена боев в Германии и изгнания немцев из Польши, Восточной Пруссии, Чехии... Получается, что погибло почти 15—20 процентов «переселяемых». Ясно, что в этом наши войска принимали самое горячее участие. Конечно, это меньше, чем немцы убили мирных жителей в России — около 8 миллионов, «не считая евреев» — около 6 миллионов, примерно 10 процентов населения оккупированных территорий. Но статистика статистикой, а каждое отдельное убийство так убийством и останется... Даже немцы не показывают, не рискуют будить лихо, пока спит тихо... А ведь кроме убийств были еще такие «пустячки», как массовые изнасилования, массовый грабеж — и не только картин Рембрандта и Дюрера. Сам великий Жуков не брезговал часами, отрезами, ложками-плошками — только список его трофеев опубликован, в отличие от других списков трофеев полководцев.

Ну вот как будто и все запретные плоды войны. Еще раз повторю: мне кажется, что эта запретность — справедливая. Во-первых, потому, что не только ради рейтинга, но и ради правды нельзя рубить топором последнюю икону, убивать и расчленять последний народный миф. Во всяком случае, нельзя этого делать, пока других национальных богов и мифов нет. Пишите научные книжки — Бога ради. Рассказывайте (лучше малыми тиражами), но не показывайте.

А во-вторых, пока живы ветераны, наверное, и правда нельзя показывать настоящую картину той же войны в Германии. Нельзя — потому что эта правда оскорбит многих людей. Журналисты и киношники — народ очень обидчивый, как о ком-то скажешь, какие он взятки берет или какую зарплату получает, так все подпрыгивают — нападение на свободу слова (и часто — действительно, нападение на свободу слова). Но, наверное, ветераны имеют побольше прав обижаться: все-таки кто кому обязан жизнью — ветераны журналистам и режиссерам или наоборот? Так кто кому должен быть благодарен? И кому перед кем не грех нагнуть голову и придержать язык?..

P.S. Все цифры взяты из книги М.Геллера и А.Некрича «Утопия у власти». London, 1989.

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Штрафбат как зеркало Великой Отечественной

«Штрафбат»

Если собрать мнения, накопившиеся о той войне за неполные шесть десятков лет после Победы, получится какое-то круговое покаяние в ответ на вечный русский вопрос: кто виноват? Может показаться, что армия воевала не против немецких захватчиков, а против собственного Верховного Главнокомандующего и против собственных организационных структур: от маршала, виноватого в том, что гибли солдаты, до любого особиста, виноватого вообще во всем, что произошло.

На вопрос: «А можно ли себе представить армию без настоящего Главнокомандующего и воюющий народ без жестокой структуры?» — история уже вроде бы ответила: нашим полупризнанным поражением в первой мировой войне и нашей пирровой победой в войне Гражданской. И доказала еще раз, что легче нам выдержать ужас всеобщего поражения и социального краха, чем вытерпеть строй и регулярность.

А если принять во внимание, что на дне русской души веками копится смутное ощущение всеобщей вины и ожидание кары за неизбежный блуд души... И еще: если уж бунт, то непременно бунт против вины всеобщей, распяленной через голову индивида на «класс», «слой», «мировой заговор» или, в конце концов, на собственный «темный народ», то и выходит, что виноваты в горе войны — «все». Не согрешишь — не покаешься. Спасаемся все вместе. Как и грешим.

Точка, в которой скрещиваются наши грехи, наши покаяния, наши несчастья — наши роли на театре военных действий, — *штрафбат*.

«Штрафбат»

Автор сценария **Э.Володарский.** *Режиссер* **Н.Досталь.** *Оператор* **А.Родионов.** *Художник* **А.Матвейчук.** *Композитор* **А.Шелыгин.** *В ролях:* **А.Серебряков, Ю. Степанов, Р.Мадянов, А.Баширов, А.Жарков, Д.Назаров и другие.** Кинокомпания «МакДос» при участии киностудии «Эталон-фильм». **Россия. 2004.**

Одиннадцатисерийный фильм Николая Досталя собран из эпизодов, обкатанных на обоих флангах нашей перевоеванной в литературе и искусстве войны. С одной стороны — «Освобождение», оперативные и стратегические идеи Симонова, неунывающий на этом свете Тёркин... С другой стороны — «Архипелаг ГУЛАГ», особисты, зэки, Смерш и «Тёркин на том свете».

Как примирить эти края?

Там поют «Мурку» и вспоминают одесский кичман, здесь поют «Вставай, страна огромная» и вспоминают итоги голосования на XVII партсъезде. И все сбиты в одну колонну. Штрафной батальон.

Интересно, что социальные роли высвечиваются и фиксируются не столько через анкеты и статьи (статьи Кодекса и сроки отсидки), сколько через мгновенный взгляд, по которому видно, кто есть кто. Вот шулер, а вот бывший парторг, а вот пахан, вор в законе, а вот бывший кадровый командир. Все бывшие, все должны возвратить себе характеристики. Потому что они — врожденные, эти характеристики, они вытекают из характеров. Фатально.

— Кто согласен идти на фронт? В Красную Армию!

Вариант: кто согласен идти в Русскую Освободительную армию — к Власову?

По лицам видно, кто шагнет вперед. И там, и тут. Тип один.

Всякий, кто шагнет, — добровольно встанет в строй, то есть безропотно подчинится комиссарам-коммунистам. То есть окажется все тем же быдлом, как в зоне лагерной. По сталинской логике.

Уравновешивая эту тяжкую перспективу, авторы фильма «Штрафбат» выносят в пролог то же самое, но в зеркальном, гитлеровском варианте. За немецкую похлебку русские готовы пойти воевать против своих. Это — по гитлеровской логике. Вышагивают вперед самые крутые. Они будут убиты в боях. Остальных немцы немедленно косят из автоматов. «Свиньи».

Зеркально: у нас. Стадо зэков остается за колючей проволокой. «Бараны». Вышагивают вперед самые крутые. На неминуемую геройскую гибель.

Один пройдет сквозь все. Расстрелянный — воскреснет. Выйдет живым из рук смершевцев. Уцелеет в атаках, в разведках боем, в разборках кровью.

Яростное белое лицо — белое от праведного гнева, яростное от безысходной героики. Комбат — серединная точка между рядовым и маршалом. «Батяня-комбат», как доименовали его в эпоху «духов» и «чехов». В эпоху «гансов» и «фрицев» — проштрафившийся сын родины и отец штрафникам-солдатам.

Поколение назад этот тип был символизирован у нас лицом Олялина. Теперь — Серебряков.

Мне не мешает, что его герой, который должен быть убит в каждой из одиннадцати серий, выходит невредимым. Я принимаю это художественное условие.

Не может Вергилий сгинуть в первом же круге «Ада» — он должен провести Данте по всем кругам.

Ад — мука души. Неразрешимость, тупик. Воевать против Гитлера — значит воевать за Сталина. За колхозы и голодомор, за пятилетки и репрессии, за чахоточных комиссаров и гладких особистов, за туманный коммунизм и реальные экспроприации.

Кто примирит?

«Родина-мать».

Но ведь опять придут и опять все выгребут!

Да, так. Не выгребут комиссары — выгребут бургомистры.

«Что тут объяснишь?»

Объяснение дает пахан (Юрий Степанов): «Кроме Советской власти есть еще родная земля».

Кажется, предел ясности. Не красная звезда РККА, не триколор РОА, не хоругвь с Богоматерью.

Земля.

Та, в которую ляжем. За которую ляжем.

А земля — чья?

Савелий Цукерман пошел на фронт добровольцем из десятого класса школы и попал в штрафбат за драку с лейтенантом, который назвал его жидом. Лейтенанту тоже досталось от начальства: за антисемитизм. Он признал, что с этим Савелием хватил лишку. Или дал маху.

Еврейская тема — завоевание эпохи гласности. Во времена фильма «Освобождение» и духу еврейского в такой теме не было бы.

Вот я и внюхиваюсь. Вроде бы лейтенант признал, что не прав. И Савелий, давший ему в морду, может успокоиться.

Но что-то я, зритель, успокоиться не могу. Действует киногения — физиономическая магия. Не уймется антисемит и не успокоится еврей. Все равно всплывет фатальная несовместимость. Фатальный грех. Фатальная реальность на «родной земле». Кому она мать, кому — мачеха.

Пахан, главный практический умник сериала, так и говорит: мы-де тут, в штрафбате, грехи искупаем, а как искупим, снова грешить начнем.

Святая правда.

В России, как известно, честных нет, все святые.

У бывших партийцев своя шкала греховности. Зачем Сталин на XVII партсъезде украл голоса у Кирова?

Форсаж этой темы в фильме кажется несколько натянутым. У Гроссмана лучше: эти ребята сажали друг друга, потом один за другим сели сами и теперь лежат смирненько на соседних нарах.

А тут — зубатятся. Сталинец кировца троцкистом обзывает.

Строго говоря, это неточно. Троцкисты были не за Кирова, троцкисты были за Троцкого. А Киров был сталинец. И не Сталин его убил — убил Николаев на бабецко-самецкой почве. А Сталин это убийство использовал как предлог, чтобы развернуть чистку. Использовал бы и любой другой предлог. Дела давно минувших дней, плюсквамперфект истории, оттенки окаменевшего дерьма.

В фильме это так и воспринимается. Может, так и задумано. А может, добавлено из «антикоммунистического» списка сюжетов для полноты, так что получается вроде подсветки сбоку. Спор на меже, давно перепаханной танками.

А пашет все она же: Родина-мать.

А вот и отец появляется. «Святой отец» (Дмитрий Назаров). Завидел немцев на окраине родного городка, поднялся на колокольню, вдарил.

— Это что, заутреня? Вечерня? — интересуется братва — бывшие зэки, ныне штрафники, дети атеистической эпохи.

— Хрена! — объясняет всезнающий пахан. — Это набат.

Вскочили и побежали бить немцев.

Поп, не снимая скуфьи и рясы, тоже хватает автомат и бьет супостата без промаха. Честно сказать, картинка для 1944 года несколько анахроничная. Цитата то ли из эпохи Минина—Пожарского, то ли из эпохи новейших чеченских войн, где нынешние войсковые священники пытаются заменить упраздненных парторгов. А что происходит такое в 1944 году, извините, не поверю. Хотя местоблюститель отец Сергий уже допущен в патриархи. А отец Михаил, то есть поп этот местный? Он об эту пору либо еще в ссылке, либо в «нетях» и уж наверняка в цивильном, не в рясе.

А они ему: «святой отец». Еще одна неувязочка: католический душок. Это там, у папежников священники — «отцы святые».

А у нас, в православии, они кто?

Вот именно. Грешники. Православный штрафбат.

А вот правда без всяких неувязок: при появлении немцев население сбегает.

При появлении наших — тоже.

Ох, и досталось бы Досталю за такое в прежние времена. Как полагается встречать освободителей? С цветами, выйдя на улицы.

А тут — ни души. Пусто. Сидят по чердакам и подвалам.

Боятся?

Именно. Потому что наш освободитель изнасилует не хуже немца.

Впрочем, может, и пожалеет.

А немец?

Немец может расстрелять. Но тоже может пожалеть. Ходил тут один оккупант к нашей овдовевшей солдатке. Дочку ее малолетнюю подкармливал. «Дядя Курт».

Интересно, что стало с дядей Куртом, когда немцев погнали с нашей родной земли?

Наверняка утопили дядю Курта в Днепре. А не в Днепре, так в Висле. А не в Висле, так в Эльбе. Не ходи, дядя, по чужим землям.

Но он ведь добрый!

А что пахан сказал, помните?

Пахан сказал: вот от старых грехов отмоемся и начнем по новой.

И я говорю: весь мир — штрафбат, все люди виноваты. Увы, в новом тысячелетии подтверждается тысячелетний русский опыт.

Однако и насильника родимого наказание не минует. Накажет его та самая «гнида», тот самый особист-гэбэшник, который фильтрует окруженцев, выводит на чистую воду врагов народа и внедряет в каждое подразделение своих сексотов. Накажет по-своему: заложив в досье чистосердечное признание (за которое насильнику светит трибунал) и держа этот залог, заставит доносить.

Казнь для души — страшнее египетской.

Выходит, система карает не только честных, но и подлых?

И над особистом с двумя просветами на погонах, уверенным, что врага народа можно разглядеть в каждом, сидит где-то наверху другой особист — в погонах с золотым шитьем — и по типу человеческому другой: не Смердяков с заплывшей рожей, а бритый наголо, тощий... Великий Инквизитор. И, листая досье комбата, роняет сквозь зубы:

— Разберемся. Примем решение. А ты поперед батьки не лезь. Свободен.

Это уже чуть-чуть посложнее, чем святая ненависть к цепным псам режима. Режим — это вообще цепи, в том числе и на псах. Войны выигрываются режимами. Иначе все равно цепи. Иноземного производства. И на псах иноземных.

Не знаю, какая овчарка злее: немецкая, кавказская...

Наш отечественный «пес господень», «гнида», особист-дознаватель подрывается на «продовольственном вопросе». Это характерно (я имею в виду позицию авторов фильма): не на идеологии подрывается, а на жратве. Услышал, что недалеко немецкий склад, пошел хапать, хавать. Шнапс, сосиски-колбаски. Подхарчился: схлопотал от немцев пулю в винном подвале. Прямо в пасть.

Тут самое время отсалютовать автору сценария Эдуарду Володарскому, который дал «псу» значимую фамилию: Харченко. Кажется, это единственный случай такой простодушной ономастики в сериале.

Впрочем, не единственный. Комбат — Твердохлебов. На том стоим.

Тут-то, когда идеологическое поле очищено от присутствия «гниды» (а настоящие идейные бойцы — кировцы, троцкисты и прочие носители 58-й статьи,

отброшенные на обочину действия, — ровным счетом ничего не решают, а только мешают спать людям своими прениями), на место, освободившееся после гибели бериевского опричника, выдвигается персонаж, загодя замеченный нами на колокольне: отец Михаил.

Эдакий Ахилла Десницын, из «Соборян» лесковских, прямо пересаженный в 1944 год. Поверх скуфьи — каска. В одной руке автомат, другой рукой рясу придерживает. Очень фигура выигрышная в кинематографическом отношении.

И не только в кинематографическом.

Когда поп втихую утешает заблудших сих, я еще могу в это поверить и даже радуюсь душой и духом. Но когда поп, собрав батальон, встает на снарядный ящик и громко читает бойцам Священное Писание, это уже, извините, перебор. В 1944 году такой проповедник не успел бы дочитать до конца начатый стих Евангелия: его бы враз укоротили. Конечно, раз Сталин разрешил Патриаршество, то церкви перестали взрывать. И даже позволили благочинным провозглашать с амвонов здравицы в честь Красной Армии. Но чтобы в 1944 году в эту самую армию допустили эдакого православного оратора — это уж сказки. Год спустя кое-что немарксистское стало просачиваться в идеологический словарь. Но не «православное», а «славянское».

Отец Михаил, однако, в 1944 году вовсю крестит грешников.

Видимо, все-таки авторы фильма чувствуют некоторый православный «перегиб» и смягчают ситуацию, отыгрывая ее не без юмора на мусульманской почве. Татары-штрафбатовцы кричат: «А нам муллу давай!»

Глубже проблема не обсуждается: можно ведь и под обстрел попасть. Но бантик завязан.

К концу сериала бантики завязаны на всех остриях. Еврей отдан в объятия прелестнейшей русской медсестрички. Северокавказский горец совершает подвиг, требующий индивидуальной воинской виртуозности. По идее, вроде бы должен быть чеченец, но от греха подальше объявлено, что ингуш.

Русское же воинство крестится.

Все-таки это срочное воцерковление слегка смущает авторов. Комбата, кладущего троеперстие, показывают так, что мы видим только начало жеста, остальное угадываем.

Честно сказать, это единственный момент в одиннадцати сериях, когда ощущение фальши у меня зашкаливает. Перекреститься для комбата, продолжающего считать себя в душе красным командиром, — это в 1944 году пахнет если не предательством, то перерождением. Алексей Серебряков играет именно это: потрясение неофита, переходящего в иную веру. Так и должно быть, если перед нами действительно советский офицер 1944 года, пусть и проштрафившийся, а не партдеятель 1994-го, бегущий в церковь с заседания райкома.

Что же до 2004-го, то такой финал — абсолютно в духе времени.

Все принесены в жертву. Все полегли на том последнем плацдарме, оперативная ложность которого (то есть в пересчете на человеческие судьбы — подлость) есть, образно говоря, подлость самой стратегической ситуации, самой трагедии, когда приходится «спасать Россию ценой России».

Звуки православной литургии покрывают поле мертвых. Сердце мое бьется в унисон реквиему. Нет сейчас ничего другого, что утолило бы мою боль от увиденного.

Боль по тем — то ли живым, то ли мертвым, то ли теням, то ли душам, — кто проходит в начале каждой серии хроникальным «нарезом». По тем героям, которые воевали без бога и без славы, а просто потому, что пала на них плаха Истории со смертельной надписью: «Штрафбат».

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

С чего начинается родина

«Штрафбат»

Недавно я спросил родителей, какой сериал из тех, что нынче «дают», кажется им заслуживающим упоминания. В один голос, не задумываясь, они ответили:

— Штрафбат.

— И чем же? — продолжал я допытываться.

— А он, — говорят, — правдивый.

Среди многочисленных ныне военно-патриотических сериалов одиннадцатисерийный «Штрафбат» выделяется не только размахом, бюджетом, качеством, но и обстоятельнейшим критическим реализмом, умело мимикрирующим под документалистику (в восприятии, по крайней мере, широкого зрителя, традиционно понимающего и сам критический реализм как тип исторической правды).

Автор сценария Эдуард Володарский и режиссер Николай Досталь рассказали то, что все хорошо знают, но о чем прежде было не принято распространяться, тем более в масштабах популярного масскульта: о знаменитой директиве Сталина «Ни шагу назад», о заградотрядах НКВД, о самоубийственном характере производимых штрафниками военных операций и о быте одного отдельно взятого штрафного батальона[1]. В этом отношении «Штрафбат», как ни странно, фильм вполне новаторский, несмотря на свое официозное происхождение. Не было у нас еще снято фронтовой истории, столь прямо разоб-

[1] По поводу достоверности показанных «Штрабфатом» исторических реалий, впрочем, уже прозвучали разные точки зрения, в том числе и резкая критика. Некоторые упрекают картину в искажении тех или иных нюансов — особенностей военной формы, принципов офицерских назначений и т.д. Так, в передергивании фактов «Штрафбат» обвинил писатель Владимир Карпов, сам воевавший в 45-й отдельной штрафной роте на Калининском фронте, сформированной в ноябре 1942 года в Тавдинлаге из заключенных, которых освободили по добровольному желанию идти на фронт. Однако справедливости ради отметим, что претензии Карпова выглядят не вполне убедительно, поскольку из собственных слов писателя следует, что свидетельствовать он может только о своей собственной роте, в то время как их были многие тысячи.

лачающей ложь советской пропаганды и вскрывающей подноготную пресловутого массового героизма.

Правдивость же фильма состоит в том, что фронтовую жизнь батальона авторы сумели показать в человеческом к ней приближении, то есть глазами не историка, но некоего безымянного очевидца, чья корысть рассказчика как будто сведена к минимуму.

Но что значит — показать «все-как-оно-было»? Как художник, ограниченный в выборе средств, добивается такого ощущения у зрителя? «Все-*что*-было» предъявить он не может в принципе; любая историческая реконструкция определяется спецификой отобранных и выстроенных фактов. Показать «все-*как*-оно-было» означает, следовательно, выбрать такие факты и так их меж собой сопрячь, чтобы они представили заданное историческое явление, во-первых, в его целостности, а во-вторых, в его феноменальности — то есть *бессмысленности*, предшествующей (как, впрочем, и открытой) истолкованиям. Чтобы избранные факты не заслоняли собой иные, не менее значимые, а общее развитие событий не подтверждало бы задним числом, специально или ненароком, никакой теории и не обнаруживало бы никакого божественного промысла, равно предательских и святотатственных по отношению к случившемуся[2].

Ясно, что полное устранение идеологии из исторической ретроспективы означает и устранение самой перспективы, однако до определенного момента «Шрафбату» такая мягкая реконструкция все-таки удается. События, которым фильм посвящен, ужасны, а постоянный антисталинизм в речах героев лишь отражает действительные темы разговоров в данной социальной среде. Происходящее в картине слишком исторично, апокалиптично и подвешенно, чтобы служить почвой для какого-либо мировоззрения — за исключением разве что патриотического пафоса, который никем из героев (кроме «неавторитетных» уголовников) не оспаривается. Ближе к концу сериала, однако, возникает корпулентная фигура православного отца Михаила, проповедям которого противопоставить нечего да и незачем. В этот условный момент окончательно складывается «позитивная» идеология картины, опирающаяся на три основных кита современного российского официоза — патриотизм, православие, народность — без таких ранее обязательных компонентов, как сталинизм, державность и ксенофобия[3], зато с новоприобретенными интернационализмом и очень условной толерантностью к чужим взглядам — если те не слишком радикальны. Последних, впрочем, здесь и нет — не перешагнули пятипроцентный барьер. По одномандатному округу в картину сумел прорваться разве что один дезертир-власовец, вскоре позорно пойманный. Что же до православия, то оно просто выставлено «по умолчанию» — создателям был явно важен сам религиозный фундаментализм с упором на национальную культуру и умеренную местную традицию.

Конечно же, о многом этот фильм умалчивает, потому что это не вписалось бы в его красивую картинку, в формат госзаказа, да и просто потому, что он не резиновый. Нет в нем натурализма, нет шокирующих или даже просто некрасивых кадров. Взгляд перенесен с телесного на более возвышенные, идеологические объекты. Звучит много политических споров. Тяжесть повседневности благоразумно скрашена ободряющим фольклором («отвлекающий» Стира—Баширов; ультраразговорная, вся на пословицах и поговорках речь героев и т.д.). Люди и вещи мастерски отретушированы, на каждом предмете ле-

---

[2] Собственно, в этом и состоит «культурное» отношение к истории — разграничивать факты и объяснения, изучать факты, руководствоваться фактами, а к объяснениям прибегать лишь в самых неизбежных случаях, на своей личной экзистенциальной кушетке.

[3] Антисемитизм и вообще национализм «Штрафбатом» освистывается, и уж кого совершенно невозможно представить в этом сериале, так это нацмена с дурным характером — равно, кстати, как и «политического» заключенного, который был бы плохим или хотя бы трусливым человеком. Максимум непредвзятости, на который решились политкорректные авторы — самострел Цукермана, храп отца Михаила, — не столько отталкивает от этих персонажей, сколько маркирует их человечность.

«Штрафбат»

жит правильный свет. Увечья и отвратительное как таковые полностью отсутствуют. Большинство персонажей очень тонко, по всем законам классического романа сбалансированы между собой[4], хотя и несколько однообразны, а главный герой — командир батальона Твердохлебов — вообще идеальный человек, без сучка и задоринки, даром что позавчерашний сталинист[5].

Явление Богородицы в небесах во время финальной битвы тоже можно рассматривать с самых разных (и в значительной мере противоречащих одна другой) позиций. С точки зрения профанно-искусствоведческой ход этот — спорный, стилистически сомнительный, необъяснимый ни логикой повествования, ни, тем более, эстетикой картины. Из монастыря этики он смотрится едва ли не кощунственным — подменившим невыразимое лубочной, псевдоиконнической картинкой, глянцевым постером. С психоаналитической же, коммерческой и некоторых других колоколен явленное чудо — через абсурдизацию, через регрессивное впадение в экстатический, религиозный ангажемент — призвано облегчить невыносимое сознание массовой гибели. Таким декоративным образом — в буквальном смысле этих слов — все, что было отображено картиной ранее, списывается на неисповедимость путей Господних, а Богоматерь с легкостью покрывает все нервные и философские расходы, связанные со столь массовой депортацией граждан на небо, снимая тяжкий груз необъяснимой действительности с продюсеров картины. Что было там на самом деле, в том небе, не знает никто; скорее всего, все было, как всегда. Однако щадящий трансфер состоялся, и каким бы надуманным или провокационным он ни был, воздух уже выпущен, а зритель удостоился непрошеной пощады, нежданного катарсиса.

Но главная претензия к сериалу формулируется, пожалуй, в области этической. Ведь о чем, в сущности, эта картина? О том, как люди, изнасилованные советской властью и ее проклявшие, все-таки берутся защищать род-

---

[4] Здесь есть и жнец (Твердохлебов), и швец (Глымов), и на дуде игрец (Стира), и «принципиальный» (Баукин), и «бывалый» (Родянский), и т.д. и т.п. — в фильме встречаются все юнгианские и соционические типы, а уж их фамилиям (один Твердохлебов чего стоит) мог бы позавидовать любой соцреалист, да и сатирик бы тоже не побрезговал.

[5] Немного забегая вперед, отметим, что функции комбата, разжалованного майора Твердохлебова, весьма разнообразны. Он сочетает роли не только командира, но и отца солдат, непреклонно ведущего их на убой и так же настойчиво добивающегося их реабилитации у начальства. Чуть позднее на роль пастыря заступит шумный священник, но комбат по-прежнему останется и акушером свободы, и сталкером всеобщего заклания, и главным авторитетом в батальоне.

«Штрафбат»

ную землю, а заодно с ней и ненавистный режим. Но зададимся простым вопросом, очень понятным любому, кто прослушал хотя бы половину диалогов сериала: а зачем? Точнее, от кого? Неужели кто-то из присутствовавших — уголовников ли, политических — всерьез считал, что гитлеровцы страшнее извергов-большевиков? Едва ли. У кого еще в той среде, кроме — по понятным причинам — коммунистов и евреев, был интерес защищать Советы? В поезде, везущем добровольцев на фронт, мы видим людей, у которых власть отобрала все: землю, собственность, семью, а после еще и свободу — за то, что остались в живых. В такой обстановке, казалось бы, мысль о саботаже, о дезертирстве, о простом ожидании немцев, которые все одно лучше «красноперых» (часто употребляемое в фильме словечко), была бы более чем естественна. Поэтому если честность этого сериала в том, что он показал государство чудовищем, пожирающим своих граждан, то его же лицемерие состоит в культивировании патриотизма, жизненно необходимого — если верить этой ленте — не столько гражданам, сколько самому заказчику картины — государству, снимающему о себе такие вот «правдивые», «честные» и «разоблачающие» сериалы.

И все-таки воспетый «Штрафбатом» героизм — при всей его на первый взгляд недостаточной психологической мотивированности, конъюнктурности, фальши — имеет еще одно, исключительно важное экзистенциальное измерение, на котором хотелось бы остановиться подробнее. Ибо оно-то и служит настоящим оправданием и объяснением показанного сюжета.

Одна из ключевых и поворотных сцен фильма — та, когда комбат впервые убеждает только что назначенных им ротных Родянского, Баукина и Глымова повести солдат в атаку через минное поле (которое, к слову, не успели разминировать именно работники НКВД). Со смелостью человека, давно и часто прощавшегося с жизнью, комбат противопоставляет защите государства защиту родины. Его слова имеет смысл привести целиком, потому что они и определили модус вивенди всех присутствовавших на той сходке, вплоть до их последнего вздоха (за исключением молодого ординарца, о дальнейшей судьбе которого мы не узнаем). «Мою родину топчет враг. Я такой же, как вы. Да, на убой. Да, по минному полю. Да, как баранов. Но если хоть сколько-то из нас прорвется и займет немецкие позиции, мы сумеем обеспечить соседям наступление. А потом в прорыв пойдут танки! И пусть мы ляжем там, но хоть сколько-то отобьем у врага, хоть сколько-то отобьем! И власть тут ни при чем, какая бы она ни была, есть и будет. Земля наша должна быть нашей. Чтобы

внуки наши ходили по нашей земле. И пусть мои кости сгниют к тому времени. Я на это согласен. И вы, если вы не дешевки, которым только шкура своя дорога, вы пойдете со мной[6]. (*Со слезами на глазах.*) Я прошу вас, мужики. Я на колени перед вами встану».

Речь Твердохлебова (здесь надо отметить игру Алексея Серебрякова) производит впечатление и на ротных, и на ординарца, и на зрителей. Это речь убежденная и убеждающая. Как настоящий воин, русский офицер, человек чести майор взывает не только к патриотизму своих подчиненных, но и к чувству их собственного достоинства. Фактически Твердохлебов, сам того не подозревая, проповедует учение Гегеля о господине и рабе, как раз в это самое время, в 40-е, переосмысленное философом и советским разведчиком Александром Кожевым (и введенное им с тех пор в философскую моду). Отличие господина от раба в том, что господин располагает ценностями, ради которых способен расстаться с собственной жизнью (господствовать в конечном итоге можно только над ней). Твердохлебов указывает, что в создавшемся положении (когда «родину топчет враг») обсуждать удобство момента для атаки, подготовленность поля боя и будущие потери — значит быть рабом, дешевкой[7]. Как нет меры случившемуся надруганию, так даже и самая крошечная победа над надругавшимся есть победа абсолютная, пусть одержана она не выжившим, но павшим, и мощью не телесной, а единым духом.

Если некогда Эзоп предпочел казнь свободного человека жизни раба, то жизненная программа штрафника предусматривает две менее широкие опции: умереть как герой и умереть как дезертир. Другого в его быстротекущей жизни не предусмотрено, все об этом говорят и думают, и единственное право солдата — выбрать одну из смертей[8]. Но внешнее однообразие финала совсем не отменяет индивидуальной свободы в самом акте выбора.

Здесь еще очень важно учесть, что все участники — осужденные. Риторика искупления своей вины кровью воспроизводится чуть ли не в каждой серии, и всерьез (офицерами), и саркастически (штрафниками), однако ее фальшь далеко не столь очевидна, как принято думать. Всякий осужденный хотя бы единожды осудил себя сам (объясняя себе свое заключение и/или понижение социального статуса), а постоянное унижение несвободой, на линии фронта только усилившееся, заставляет форсировать пути и социального, и юридического освобождения, пусть даже связанные с риском для жизни. Патриотизм как вскипающее чувство унижения не только себя, но и страны — это и есть возможность показать, кто здесь господин, а кто дешевка, спрятавшаяся за кустами с пулеметами.

И в этом выборе между двумя смертями — альфа и омега сталинизма. Перефразируя знаменитые ленинские слова об учении Маркса, можно сказать, что сталинизм верен, потому что он всесилен. Секрет построенной Сталиным машины в том, что она работала. Тысячи и тысячи людей, которым в спины смотрели пулеметы НКВД, выбирали смерть героическую, «на ми-

---

[6] Здесь следовало бы ставить всюду восклицательные знаки, если судить по громкости тона, с какой это произнесено, но на бумаге они выглядели бы насмешливо, поэтому поставим точки.

[7] Любопытно, что когда один из штрафников (уголовник, а не политический, конечно) осознает, что батальон находится на минном поле (командир не счел нужным сообщить об этом своей роте, понимая, что эта информация деморализует бойцов), он использует ту же лексику: «Купили нас, как дешевок!» Еще в фильме есть эпизод с нападением оголодавших уголовников на продовольственный склад НКВД. Инициатором нападения является некий Витя — тоже в чистом виде гегелевский господин, только ценности его сугубо индивидуалистические и ему одному известные. В частности, Витя не намерен терпеть чувство голода и всегда готов пойти на вполне артистический риск (атаковать склад, переодевшись в немецкую форму). Пойманный энкавэдэшниками, он, недолго думая, ложится в траву и со словами «Амба, Витюня. Отбегался» стреляет себе в голову.

[8] То, что война оказывается еще пущей, чем лагерная зона, несвободой, новобранцы понимают очень быстро: «У меня одно право — умереть на поле боя» (бывший белогвардейский офицер Баукин). «Закончилась наша воля, когда мы в руки вот это (оружие. — *Е.М.*) взяли» (уголовный авторитет Глымов). Слова Егора Летова «солдатами не рождаются — солдатами умирают» как нельзя кстати подходят к ситуации, в которой оказались вчерашние зэки, государевы пленники. Тем не менее где рабство, там и освобождение.

«Штрафбат»

ру», самостоятельно отказываясь от надежды на спасение и унося в небытие свое позорящее уголовное прошлое. Из лагерных зон, из рабских казарм осужденный добровольно отправлялся на инфернальную коллективизацию, где окончательно раскулачивался, расставаясь с жизнью как с последней своей собственностью, убивая в себе Эдипа, торжественно сжигая последнюю свою тайну, становясь полностью прозрачным для политических оппонентов, а из государева раба превращаясь в служивого солдата, бегущего прямиком в вечную свободу, и обеспечивая своей семье льготы героя войны.

Так советская линия фронта оказывается фабрикой по производству массовой нирваны, а освобождение страны начинается с тотального самоосвобождения личности. В решительном уравнении между собой этих двух свобод — нешуточное творческое и культурное достижение «Штрафбата». Картина о людях, героически бегущих по минному полю навстречу превосходящим силам противника, — возможно, наиболее впечатляющая иллюстрация СССР периода Великой Отечественной войны. Теме родины сталинское искусство всегда уделяло огромное внимание, и можно сказать, что сам патриотизм осознается и переживается нами сегодня в значительной степени именно сквозь призму социалистического искусства и советской идеологии. После «Штрафбата» эту тему можно считать исчерпанной, доведенной до логического апофеоза. «С чего начинается родина?» — спрашивал шансонье Бернес и перечислял предметы таинственного прошлого, например, отцовскую буденовку, случайно найденную в шкафу, первое представление о дружбе и чести, осознание того, что память — это память о долге. Отныне мы знаем, чем родина заканчивается, знаем, что она — это место нашей добровольной смерти, место, куда мы возвращаемся, чтобы занять его навсегда. По характеру понимания и переживания патриотизма сериал Досталя — кино не столько антисталинистское, сколько абсолютно сталинистское. Более того — возможно, это лучшее кино, когда-либо снятое о сталинизме.

НИКОЛАЙ ДОСТАЛЬ:

«Их приговорили к подвигу»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

«Штрафбат»

Евгений Гусятинский. «Штрафбат» — заказная работа?

Николай Досталь. Ничего подобного. Фильм приобретен как готовый продукт для премьерного показа госканалом «Россия». Сценарий был написан для кинокомпании «МакДос», она и предложила мне ознакомиться с ним. Уже по первым трем сериям я понял, что «Штрафбат» — стоящая вещь, что это сценарий, из которого можно сделать интересную картину.

Е.Гусятинский. Ранее у вас возникала потребность снять военное кино?

Н.Досталь. Нет. Ни малейшей потребности не было. Я, честно говоря, не ожидал, что этот сценарий меня захватит. Хотя я знал Володарского давно, и в том числе как автора сценария одного из лучших, на мой взгляд, фильмов о войне «Проверка на дорогах». Еще меня подтолкнуло взяться за «Штрафбат» сугубо личное: мой отец не только воевал, но и был в плену, выжил, чудом не попал из немецкого лагеря в советский, хотя сам факт его пребывания в плену негативно отразился на его профессиональной деятельности после войны.

Е.Гусятинский. Каково ваше отношение к нашему военному кино? Вы, грубо говоря, приверженец Германа и Арановича или Бондарчука и Озерова?

Н.Досталь. Если так разделять, то мне, конечно, ближе «Двадцать дней без войны», «Проверка на дорогах», «Торпедоносцы» — не столько эпические, сколько человеческие фильмы. Хотя в картинах о войне Бондарчука тоже есть достоверные и убедительные персонажи в исполнении таких замечательных артистов, как Лапиков, Шукшин, Губенко, Бурков...

Е.Гусятинский. Как вы готовились к съемкам? Что читали, смотрели?

Н.Досталь. Незадолго до «Штрафбата» я сделал картину под названием «Россия. XX век. Взгляд на власть». Она была целиком построена на хронике. Я тогда очень много посмотрел хроники, и нашей, и немецкой. В этом смысле я был хорошо информирован. В основном подготовительная работа свелась к неоднократному пересмотру хроники, к чтению архивных документов. Так как темп работы над телевизионным фильмом очень быстрый, длительного подгото-

вительного периода у нас не было. Тем не менее я считаю, что в меру наших возможностей и сроков мы неплохо подготовились к съемкам.

Е.Гусятинский. Ожидали ли вы такой колоссальный рейтинг?

Н.Досталь. Нет, такого действительно не ожидал. Потому что думал, что отечественный зритель еще не насытился криминальными историями и мелодрамами, которые в избытке поставляет наше телевидение. Мне казалось, что «Штрафбат» такого интереса не вызовет. Для меня это была приятная неожиданность. Самое характерное, что «Штрафбат» оказался интересен самым разным слоям населения — людям разного возраста, разного социального статуса, приверженцам различных идеологических позиций. Он выполнил как бы объединительную роль. Кто-то сказал, что «Штрафбат» имеет шанс стать народной картиной.

Е.Гусятинский. Тема «Штрафбата» интересна уже потому, что пятьдесят лет была под запретом. Значит ли это, что военная тематика остается неослабевающим центром притяжения и сближения противоположностей?

Н.Досталь. Наверное. Может быть, свою роль сыграло преддверие юбилея — 60-летия Победы. Хотя вряд ли. Просто неизвестные страницы нашей истории всегда вызывают интерес у зрителей, читателей. Несмотря на активное стирание белых пятен в нашей истории, начатое в перестройку, многие ее страницы остаются неразрезанными.

Е.Гусятинский. Вы обратились к крайне сложной, неоднозначной, спорной теме. Но — и в этом одно из достоинств «Штрафбата» — обошлись без всяких спекуляций, конъюнктурных уступок, которые всегда пользуются спросом. На какие чисто профессиональные вещи вы делали ставку, чтобы, так сказать, поймать и удержать зрителя?

Н.Досталь. На характеры, то есть на артистов. Им удалось сыграть живых людей. Когда персонаж живой, а его повадки, привычки, речь, все его нутро обладают органикой, зритель сразу же откликается. Когда это не искусственно придуманный и слепленный образ. Актерам удалось передать свои чувства, чувства своих героев. Если эмоции искренние, это всегда зрительское кино.

Е.Гусятинский. Начальные титры идут на фоне военной хроники, а финальные предваряет перечисление всех штрафных рот и батальонов Великой Отечественной. Такая композиция вкупе с негромким тоном фильма, с его медленным ровным ритмом дают эффект достоверности, играющий в военном кино важнейшую, первостепенную роль. Движение в сторону документа, ваше погружение в материал и растворение в нем — это вынужденные или само собой разумеющиеся действия?

Н.Досталь. Естественно, мы старались быть максимально убедительными и достоверными во всем. Даже изображение сделали выцветшим — как в хронике. Оно цветное, но выцветшее. Мы убрали яркие краски. Я стремился к тому, чтобы на экране ничего не горело, не полыхало: знамя, выгоревшее за годы войны, трава, пожухшая от огня, дыма и гари...

Е.Гусятинский. В то же время объективно рассказать о войне невозможно. Но съемка изнутри события и уход от политических, исторических оценок не обязательно означают отказ от субъективности. Присутствует ли в «Штрафбате» ваш личный, субъективный взгляд?

Н.Досталь. Пожалуй, нет. Был сценарий, которому мы следовали, хотя и без отклонений не обошлись. Мы хотели, чтобы в фильме не было никаких авторских суждений, а при работе над картиной — никакого авторского перста. Главная цель состояла в том, чтобы сосредоточиться на героях, чтобы место авторов заняли персонажи.

Е.Гусятинский. Объективность — вещь наказуемая, тем более если дело касается Великой Отечественной. Объективная позиция, о которой вы говорите, непременно вызывает массу нареканий, протестов, упреков в том, что какие-то факты неверны, искажены и т.д. Не опасались ли вы подобных обвинений?

Н.Досталь. Опасались. И не зря опасались. Прочитав сценарий, я сразу сказал Эдуарду Володарскому, что в тексте есть исторические неточности, что со штрафниками на фронте дела обстояли иначе. Например, офицеров зачисля-

ли в штрафбаты, а рядовых — в роты. Командовали штрафниками обычно строевые командиры и офицеры Красной Армии. В сценарии попадались вещи, расходившиеся с исторической реальностью. Я предвидел, что нареканий не избежать. Так и случилось. Хотя мы не стремились к абсолютной документальности, к скрупулезности в реконструкции среды, фронтовой жизни. До того как сесть за сценарий, Володарский консультировался с воевавшими людьми и от них узнал, что среди историй штрафников были исключения из правил, исключения из уставных норм. Опираясь на эти исключения, он и написал сценарий. Тем не менее специалисты предъявляют к «Штрафбату» свои претензии. Ну что делать. Нам кажется, что художественная убедительность компенсировала в «Штрафбате» исторические погрешности. Художественная правда может оставить в тени правду документальную. В искусстве такое бывает.

Е.Гусятинский. И в фильме «Облако-рай», и в «Гражданине начальнике» ваш герой — маленький человек. Но там маленький человек существует в камерном пространстве. А в «Штрафбате» есть и камерность, и эпический размах. За счет чего ваш маленький человек не потерялся, не «заштамповался» на этом эпическом фоне?

Н.Досталь. Это вопрос скорее к кинокритикам, к исследователям. Не знаю, мне трудно судить собственное произведение и говорить, как это получилось. Получилось и получилось. Конечно же, меня интересует маленький человек, человек нормы, а не тот, который стоит на высокой ступеньке социальной лестницы. Я даже не знаю, чем так подкупило «Облако-рай». Там была обычная жизнь обычного человека в провинциальном городке России. Снимали мы в Петрозаводске. Я даже не думал, что эту картину пригласят на множество международных кинофестивалей. Еще у меня был фильм «Шура и Просвирняк» по повести нашего замечательного писателя и драматурга Михаила Рощина. Он тоже о маленьких людях. Мне они интересны и в литературе, и в кино, и в жизни. Мне нравятся картины Кустурицы, его персонажи — тоже странные, чудны́е, необычные люди. А как мы в «Штрафбате» вышли на такие «реквиемские» обобщения, сохранив при этом человеческий образ героев, мне трудно сказать. Возможно, это и есть искусство, и здесь мы, авторы, склоняем голову перед Сергеем Рахманиновым, «Всенощную» которого использовали в финале фильма.

Е.Гусятинский. Маленький человек на войне — герой в нашем кино не столь распространенный, как, скажем, воин без страха и упрека, без сомнений и рефлексий, идущий на поле боя громить фашиста. Тем не менее наши лучшие фильмы о войне сосредоточены как раз на маленьких людях. На ваш взгляд, спрос на маленьких людей сегодня сохраняется или в коллективном сознании превалирует все же классический герой?

Н.Досталь. Наверное, сохраняется. Вспомните «Балладу о солдате»: уже тогда рядовые люди вызывали зрительский интерес. Наверное, сейчас этот интерес обостряется. Я думаю, зрителя больше интересует такой же человек, как он сам. То есть такие же обычные люди, но попадающие в экстремальные ситуации. Ведь именно в подобных ситуациях человек проявляется таким, каков он есть.

Е.Гусятинский. Работая над фильмом, ощущали ли вы взрывоопасность материала, его жгучую противоречивость?

Н.Досталь. В стране сейчас нет той цензуры, которая могла бы нас как-то ограничивать, сковывать. Другое дело, картину могли бы зажать, показать не столь широко, как показали. Но госканал «Россия» поставил ее в прайм-тайм. И сам канал очень доволен этим проектом, принесшим ему рейтинг и похвалу. Серьезных опасений, что тематика фильма может быть прикрыта, не было. Все-таки о штрафниках уже писали Гроссман, Астафьев, Солженицын. В литературе и публицистике о них уже рассказывали. Но остроту материала мы, конечно, осознавали. К тому же фильм снимался в преддверии 60-летия Победы — в момент, когда нужны пафос и патриотизм. Но это осознание не мешало нам работать, не тормозило, а, наоборот, стимулировало, помогало не сбавлять обороты.

«Штрафбат»

Е.Гусятинский. И все же реабилитация штрафников, превращение изначальных антигероев в полнокровных героев — шаг, который и сегодня многими воспринимается как смелый и даже рискованный. Но в «Штрафбате» он проделан с естественностью и уверенностью тихого, спокойного человека, которому не нужно афишировать свой поступок. По-моему, такая — в широком смысле — режиссура входит в образ и привычки частного человека, вашего героя, и тем самым импонирует зрителю, становится созвучной и его настроениям.

Н.Досталь. Героизируя штрафников, мы не чувствовали, что рисковали. Ведь мы не говорим о том, что штрафники выиграли войну. А говорим, что и *они тоже* выиграли войну. Их приговорили к подвигу. Была же и действующая армия, были и кадровые офицеры, солдаты, которые тоже воевали и тоже погибали. Штрафников просто меньше жалели. Тут мы не грешим против фактов. Во время работы над фильмом мы еще думали и о том, что ценность человеческой жизни, точнее, отношение к ней до сегодня почти не изменилось. Как государство подхватило лозунг «Мы за ценой не постоим», так и продолжает его придерживаться. Цена человеческой жизни осталась страшно низкой, а во время войны была сведена до нуля, потому что необходимость, например, отвоевать город к празднику 7 ноября слепо требовала огромного количества жертв — лишних жертв. Если бы город взяли, условно говоря, к 10 ноября, потерь было бы меньше, можно было бы сохранить жизни сотен, а то и тысяч людей. Но тогда об этом не думали, считали, что любая цель всегда оправдывает средства. И это, конечно, печально. Ну а штрафники шли на убой первыми, их кидали в бой, как спичечные коробки. Незадолго до смерти Виктор Астафьев сказал горькие, но, по-моему, очень правильные слова: «Мы войну выиграли мясом». Наша картина и об этом тоже.

Е.Гусятинский. Сам материал «Штрафбата» — как минное поле. И вам удалось пройти его, по большей части, бесшумно и ни разу не оступиться. Задача удержаться от резких критических суждений входила в ваш замысел?

Н.Досталь. Критические суждения по адресу... кого? По адресу верховного командования? Да у нас не было такой задачи. Мы же не показывали верхушку, а сконцентрировались на низах, траншеях, блиндажах. Фильм — не про ко-

мандиров, а про штрафников. Хотя их жизни целиком зависели от верховного командования...

Е.Гусятинский. Обращение к штрафникам продолжает ваш интерес к маленькому человеку, чья жизнь превыше любых социальных, государственных, политических устремлений?

Н.Досталь. Да. Я сейчас думаю о таком серьезном, глубоком материале, как лагерная тема, и в его центре — великий писатель XX века Варлам Шаламов. В нашем кино эта тема, по большому счету, не затронута. И тут в центре тоже стоят маленькие люди. Мы по большей части знаем только о репрессированных маршалах и видных деятелях культуры, но сколько было репрессировано и убито обыкновенных безвестных и невинных людей — миллионы и миллионы. Как маленький человек выживает в таких сверхэкстремальных, нечеловеческих условиях и оказывается на поверку человеком большим, становясь опорой мироздания, — это тема, которая меня волнует и интересует. Ведь Россия держится на маленьких людях. Как их ни гробь, ни пригибай, ни изживай, они все равно выстоят и победят. Я в это верю. Как говорил лауреат Нобелевской премии Альберт Швейцер, «мой опыт пессимистичен, но моя вера оптимистична».

Е.Гусятинский. Есть мнение, что ваша позиция, если можно так сказать, стороннего соучастника, не претендующего на роль судьи, ненароком и осуждает, и оправдывает сталинизм. Как вы относитесь к такому парадоксу? Чувствуете ли его?

Н.Досталь. Оправдания я тут совсем не вижу. Скорее, наоборот. До войны Сталин обескровил всю армию, уничтожил ее руководство, а потом, можно сказать, присвоил себе победу народа, отнял ее. Победил ведь народ, а не Сталин. К Сталину у меня отношение однозначное. Но в фильме мы как-то об этом не говорим, ибо не про это кино. Приказ № 227, то, как этот приказ уничтожал не только штрафников, но и их родственников, родственников тех, кто попал в плен, а в плен попадали сотни тысяч наших красноармейцев, в том числе по вине генералов и командиров, — всё это отголоски деяний верховного главнокомандования. Войну выиграли вопреки всему и вопреки множеству ошибок наших генералов. Им ведь важно было отчитаться перед вышестоящим начальством, что «высота взята», что «мы прорвались». Если же не отчитаются, то окажутся в тех же штрафбатах, а то и в лагере или тюрьме. Там все действовало только на основе страха перед вышестоящим начальством, командованием. Жизнь человека зависела от исполнения того или иного приказа.

Е.Гусятинский. Вы подвергаете очевидному сомнению чистый миф о войне, когда даете понять, что государство жертвует частным человеком, используя его патриотизм, его любовь к родине как безотказное оружие именно в государственных войнах.

Н.Досталь. «Цель оправдывает средства». «Мы за ценой не постоим». Такие постулаты превращали человека в винтик. Но именно эти «винтики» и побеждали. «Ты же не человек, ты — статистика», — говорит один из персонажей фильма. Но эта страшная статистика — бесчисленное число жертв, тысячи, миллионы погибших — и обеспечила победу. Может быть, после нашего фильма миллионы погибших штрафников перестанут быть чистой статистикой.

Е.Гусятинский. Военная верхушка презирала штрафников, не считала их за людей, но при этом именно их отправляла на собственную защиту...

Н.Досталь. Это очень известный и логичный ход. Власть в те годы так и действовала. В первую очередь она жертвовала теми, кто не был ей дорог. Штрафники оказались тут первыми.

Е.Гусятинский. Основной постулат «Штрафбата» — разграничение понятий «родина» и «государство». Его убедительно проповедует главный герой Твердохлебов в решающем эпизоде фильма. Вы сами придерживаетесь этого разделения?

Н.Досталь. Да. Родина и государство — разные вещи. Можно не разделять мнения и взгляды руководства, не соглашаться с государственной политикой власти, но при этом быть преданным своей родине. Преданность власти и пре-

«Штрафбат»

данность родине — не одно и то же. Ведь даже Антип Глымов, скептик, фаталист и прожженный реалист, говорит, что помимо власти советской есть еще и земля родная. К этому пониманию приходит и Твердохлебов, хотя поначалу власть и народ, государство и родина представляются ему единым целым. Потом он осознает, что какая бы власть ни была, земля-то все равно останется родной. Я считаю, что эти понятия надо разделять. Потому что власть не всегда бывает адекватной нашим представлениям о государстве. Родина же всегда остается неизменной, она не предает, вне зависимости от того, какая власть была вчера, есть сегодня и будет завтра.

Е.Гусятинский. Конфликт родины и государства, центральный в «Штрафбате», неизбежен и неотвратим или все же преодолим? В каком состоянии он находится сегодня?

Н.Досталь. Тогда, в военное время, он, безусловно, был, особенно в среде штрафников, осужденных и униженных властью. Что касается современности, я не берусь судить. Не знаю, всегда ли есть такой конфликт. Но, к сожалению, он возникает и обостряется очень часто.

Е.Гусятинский. Драматургически «Штрафбат» строится на противопоставлении не столько наших и немцев, сколько наших штрафников и нашего командования. Это противопоставление сыграно столь убедительно, настолько точно прописано и психологически, и эмоционально, что создается твердое впечатление: герои воюют не только с немцами, но и с собственным начальством, они защищают родину не только от фашистов, но и от собственного государства, идет война своих со своими.

Н.Досталь. Не совсем так. Все-таки они воюют с фашизмом, врагами видят исключительно фашистов, закрывая глаза на то, что с ними самими учинило государство, забывая об этом. Впереди них — враги, а позади, можно сказать, недруги, заградотряды НКВД. Штрафники воевали и за страх, и за совесть. У нас так был выстроен сценарий — с переносом центра тяжести в среду наших. Немцы есть, но существуют в более обобщенном плане. С другой стороны, мы сделали очень важную сцену встречи Глымова с немцем.

Е.Гусятинский. Когда Глымов неожиданно встречает фрица на складе, в первый раз они мирно расходятся, а при второй встрече Глымов, сам того не желая, становится виновником его гибели. Потом Глымова мучает совесть, он говорит, что этот немец, хоть и враг, но все равно был лучше майора Харченко. Да, замечательный эпизод, один из ключевых в фильме.

Н.Досталь. Вообще, когда фильм сделан, режиссер должен помалкивать. Луч-

ше всего за него говорит сама картина. Говорит членораздельно, внятно и убедительно или неразборчиво.

Е.Гусятинский. «Штрафбат» — галерея объемных, живых характеров. Кастинг просто идеальный. Но у многих есть ощущение, что образ отца Михаила вместе с видением Богородицы и неожиданным религиозным пафосом навредили картине, не удались. По-моему, тут сказались какое-то ваше режиссерское и человеческое сопротивление материалу и конфликт с ним. Откуда взялся такой финал? Ведь он и по эстетике, и по этике противоречит всему предыдущему строю картины, ее «окопной правде».

Н.Досталь. Для меня явление Богородицы есть символ веры, символ церкви, которая тоже воодушевляла воинство на победу. Когда я читал сценарий, для меня этот образ также был неожиданным. Но, начав над ним размышлять, я понял, что он вполне уместен в нашем фильме. Хотя кому-то он покажется слишком пафосным.

Е.Гусятинский. Но не выполняет ли этот финал чисто компенсаторную функцию? Не должен ли он оправдать бессмысленную бойню, которой на самом деле нет оправдания, снять все важные моральные противоречия и тем самым утешить, ублажить публику, сделать так, чтобы зритель почувствовал разрядку и увидел выход из тупика, в котором оказались герои?

Н.Досталь. Я бы сказал, что финал говорит о том, что наш фильм является посвящением этим людям, убиенным и забытым. Души успокаиваются тогда, когда их отпевают или когда о них вспоминают.

Е.Гусятинский. Но на протяжении всего фильма герои, мягко говоря, не надеются на Бога. Единственное, что у них осталось и за что им остается держаться, — это в буквальном смысле земля под ногами. Богородица является священнику. Все остальные персонажи гибнут как пушечное мясо. Не кажется ли вам, что тут есть психологическая недостоверность? Да и Твердохлебов явно не воспринимает себя как спасенного в христианском смысле слова. Его финальный взор пуст и непроницаем, его глаза словно мертвы. Это сломленный, убитый человек.

Н.Досталь. Но до этого все герои подходят к отцу Михаилу, он благословляет их перед последним боем. Казалось бы, безбожники и басурманы, но они прислоняются к вере. Мне кажется, в финале мы органично и естественно выходим на символ веры, который как бы витает над полем боя, над нашим воинством и закрывает глаза погибшим.

Е.Гусятинский. В фильме часто звучит антисталинская риторика. Вы явно не гладите власть по головке...

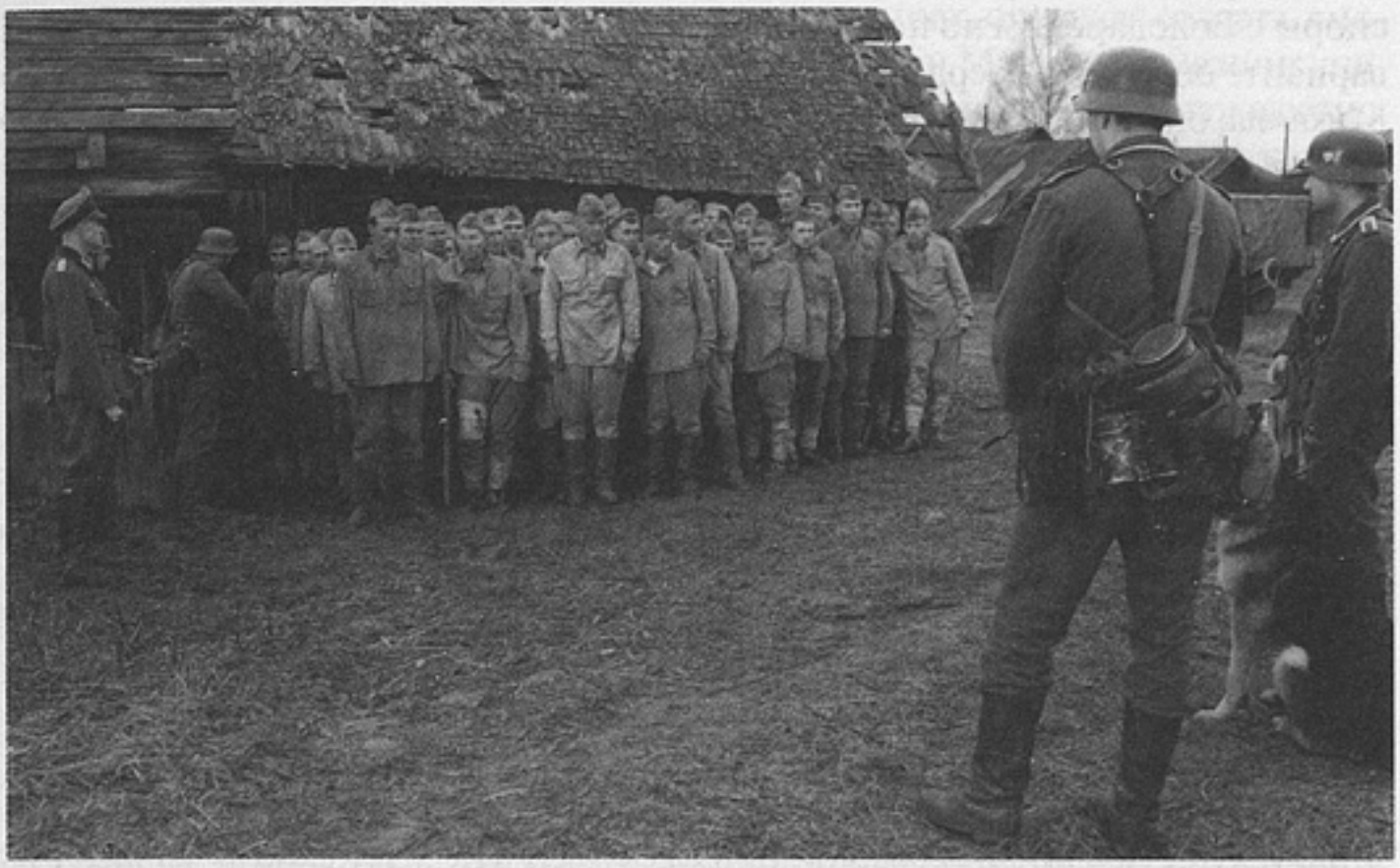
Н.Досталь. Но у нас не было задачи сделать антисталинскую картину. Вот лагерная тема действительно касается войны государства с собственным народом. «Штрафбат» все-таки — о войне народа с фашизмом. Мы делали акцент на том, как ужасен сталинизм, мы не делали акцент на том, как штрафники, несмотря на отношение к ним государства, не думая о том, что за их спиной стоит Сталин и что они спасают и сталинизм, отдавали жизнь за родину. По-моему, Окуджава говорил, что Победа — великий праздник, но отношение к ней двойственное, ведь этой победой мы не только фашизм разгромили, но и сталинизм укрепили, продлили ему жизнь на десятилетие, Сталина прославили. Родина для штрафников стояла на первом месте. Но, отстояв родину, они невольно отстояли и Сталина. Именно эти винтики не дали сломаться государственной машине, рухнуть советской власти.

Е.Гусятинский. Защищая родину, защищаешь государство? Значит, эта связь неизбежна и неразрывна?

Н.Досталь. Конечно.

Е.Гусятинский. С одной стороны, в своем фильме вы не приукрашиваете государство, хотя и воздерживаетесь от прямой критики по его адресу. С другой стороны, «Штрафбат» наверняка получит Госпремию. Нет ли здесь фундаментального противоречия?

Н.Досталь (*смеется*). Когда дадут, тогда и посмотрим, есть противоречие или нет. Если власть принимает такое кино, как «Штрафбат» (а не только такое,



«Штрафбат»

как «Звезда»), значит, она принимает заложенную в фильме правду о войне. Значит, власть зорко и неоднобоко смотрит на нашу историю.

Е.Гусятинский. Но если власть и принимает, то не потому ли еще, что соглашается с верностью показанных в фильме правительственных методов, то есть с необходимостью патриотизма, который работает на государственное благо, с методами, которые, каковы бы они ни были с моральной точки зрения, действуют и работают? Эти методы чудовищны, но сверхэффективны — вот объективная картина мира, которую рисует «Штрафбат».

Н.Досталь. Ну, не знаю, это уже вопрос к самой власти. Для меня важнее, чтобы картину принял народ, зрители. А они ее вроде приняли хорошо. Как сказал Юрий Богомолов, «Ночной Дозор» собрал кассу и сорвал банк, а «Штрафбат» собрал людей.

Е.Гусятинский. Портретируя маленького человека, на роли штрафников вы назначаете будто бы нехаризматичных, неэталонных актеров, как Баширов и Степанов. Но все-таки на роль Твердохлебова утверждаете Серебрякова, а он обладает очевидной харизмой, за ним тянется шлейф образцовых героев, по которым его знает зритель. Почему Серебряков? Это уступка канонической военной мифологии, или вы сознательно стремились сломать, разрушить этот героико-патриотической образ, вскрыть психологию идеального, универсального солдата? В любом случае, именно это вы вместе с Серебряковым и сделали.

Н.Досталь. Твердохлебова я представлял себе именно таким, каким он и получился. Сразу же увидел в этой роли Серебрякова. А он сразу же согласился, отказавшись от других, в материальном плане более выгодных проектов. У меня с ним не было никаких проб, на эту роль не было других кандидатов. В его лице есть ясность, жесткость, неистребимая русскость, что ли, — черты, необходимые для образа Твердохлебова. Он не столько характерный персонаж, как Стира или Глымов, сколько героический. Я доволен этим выбором.

Е.Гусятинский. На ваш взгляд, что ждет Твердохлебова — такая же героическая смерть, какая постигла его товарищей, или очередное разжалование, расстрел, или прижизненная реабилитация и возвращение в мир, к семье? С одной стороны, он выживает... С другой — не станет ли его жизнь — после испытанного, увиденного и пережитого — еще более тяжкой, страшной и невыносимой? Финал Твердохлебова двойствен и потому не выглядит хэппи эндом.

Н.Досталь. В каком-то смысле этот финал — символ неубиенности, непотопляемости, непобедимости русского солдата. В финале Твердохлебов сидит, как мертвый, с остекленевшим взглядом — живой мертвец. У нас были долгие

споры с Володарским по поводу концовки — всех убивать или нет? В первом варианте сценария Твердохлебов шел через дымовую завесу и встречал отца Михаила, они разговаривали. Но уже непосредственно на съемках я понял, что финал должен быть другим. По поводу дальнейшей судьбы Твердохлебова гадать не стоит. Так можно нафантазировать, что он дошел до Берлина, стал генералом и т.д. и т.п. На самом деле в жизни, а не в кино погибли все. Шансов выжить у них не было, о чем говорит комдив Лыков. Их всех смело. Но в фильме остаются двое: отец Михаил — символ веры на Руси, Твердохлебов — символ русского солдата, памятник солдату. Он погиб, но жив в нашей памяти. Конечно же, если бы он выжил, то не стал бы прежним, таким, каким был до войны. Война переделывала людей, открывала им глаза на жизнь и на смерть.

Е.Гусятинский. Вы согласны с тем, что война по-прежнему остается пространством нерушимых мифов и табу, что на этом пространстве все еще лежит вето неприкосновенности? Или такие фильмы, как «Штрафбат», свидетельствуют об обратном? Если бы вам предложили поставить военный фильм с классической – мифологической — расстановкой сил, вы бы взялись за такой проект?

Н.Досталь. Конечно, нет. Такие фильмы, о которых вы говорите, сейчас уже почти никто не снимает. Я думаю, что мы уже проснулись и освободились от этих мифов. Примером тому могут служить и «Свои» Месхиева.

Е.Гусятинский. Возможно ли, что военная тематика уже исчерпана, отработана, что там нет никаких «свободных мест»? Ваш фильм и открывает, и закрывает «штрафную» тему.

Н.Досталь. Я считаю, что конкретно о штрафниках мы сказали если не всё, то многое. А о войне-то еще будут снимать.

Е.Гусятинский. Тематически и «Свои», и «Штрафбат» продолжают линию Германа. Только если картины Германа лежали на полке и их, наверное, и сейчас знают «подавляющее меньшинство» зрителей, то ваш фильм и лента Месхиева — это уже массовый, мифологизированный вариант тех — германовских — реалий. На ваш взгляд, зритель готов к этой правде о войне, хочет ее знать?

Н.Досталь. Получается, что готов. Мы не прогнозировали аудиторию. А вышло, что «Штрафбат» хорошо приняли и старые, и малые, и левые, и правые, и коммунисты, и демократы.

Е.Гусятинский. А негативные отзывы приходилось слышать?

Н.Досталь. Только от историков. Но они бьют по фактам, указывают на чисто фактологические накладки. А по поводу позиции никакого негатива я еще не встречал, не читал.

Е.Гусятинский. Если даже старшее поколение смотрит и понимает «Штрафбат», а оно ведь воспитывалось на других представлениях о войне, на совершенно иных фильмах, значит, можно говорить, что какая-то дистанция и свобода в отношениях с войной все же появились?

Н.Досталь. Наверное, да. С другой стороны, так происходит еще и потому, что Победа — это, пожалуй, единственный праздник, объединяющий всю нацию. Что у нас осталось? Рождество, Пасха да Победа. Больше ничего. Победа — единственный из государственных праздников, который мы чтим как народный. Казалось бы, сколько людей положили, сколько миллионов жертв, и чего тут особо праздновать, чему радоваться? Скорбеть надо. Ан нет. Все-таки Победа продолжает нас волновать, она поддерживает нашу память о прошлом.

Е.Гусятинский. Победа — это точка, где пересекаются все. В том числе сталинисты и антисталинисты.

Н.Досталь. Безусловно. Сегодня почти нет тех, кто были прототипами героев картины. Из бывших штрафников сейчас единицы остались. В этом плане фильм показать даже некому. Но от родственников погибших штрафников к нам приходят благодарственные письма, в кинокомпанию «МакДос», на телеканал «Россия». Одна пожилая женщина написала, что в финальном

стоп-кадре хроники, которая идет на начальных титрах, опознала солдата, смотрящего прямо в объектив. Она пишет, что это Иван Матвеевич Важинский, пропавший без вести на фронте в 1941-м. Ничего о нем с тех пор неизвестно. Так вот, она спрашивает, не могли бы мы как-нибудь ей помочь. Но как мы можем помочь, когда это трофейная немецкая хроника — без аннотации и указания даты и места съемок. Мы ответили, что немцы снимали толпу пленных и среди них оказался ваш пропавший без вести, считайте, что мы увековечили его в фильме и посвящаем ему «Штрафбат». Раз никаких концов нет, то, возможно, единственной отрадой станет то, что этот человек будет жить в памяти зрителей, навсегда останется в нашей ленте.

Е.Гусятинский. Победа — абсолютно легитимное и морально оправданное событие, оправданное со всех сторон. Как вы думаете, ради нее мы по-прежнему готовы на всё?

Н.Досталь. Победа остается победой. Никто же не откажется от нее из-за того, что мы положили миллионы жизней. Просто не надо забывать, какой ценой эта победа далась, что она далась порой неоправданными, излишними жертвами. Победа, в первую очередь, должна быть памятью о погибших. Нужно помнить о напрасных жертвах, о том, что цена человеческой жизни была тогда ничтожно мала. Но сейчас, если посмотреть на Чечню, она, эта цена, не сильно выросла.

Е.Гусятинский. Но сейчас эта страшная ситуация абсолютно прозрачна. Каждый знает — или думает, что знает, — о том, что творится в армии, происходит в Чечне. И любовью к родине сейчас мало кто бравирует. Мало кто говорит, что пойдет воевать в Чечню, даже если государство ничтожно относится к человеку, а генерал — к армейцу, главное, что родина превыше всего. Сейчас этого нет.

Н.Досталь. Нет еще и потому, что нет такой войны, где нужно было бы так уж отдавать себя за победу, за родину. Мы ведь уже так привыкли к сообщениям о том, что в Чечне в понедельник погибли два, а во вторник три солдата. Такие цифры не действуют. Когда гибнут сто или триста солдат, тогда мы как-то просыпаемся, заостряем внимание, о чем-то задумываемся, объявляем траур. Гибель трех — это нормально, а тридцати трех — нет! Вот что ужасно — эта чудовищная привычка к «мелким» потерям.

Е.Гусятинский. Параллель с настоящим очень важна. Может быть, залог успеха «Штрафбата» состоит еще и в том, что фильм абсолютно созвучен современности? Возможно ли, что в этих реалиях прошлого бессознательно опознается, угадывается матрица, модель нынешней реальности?

Н.Досталь. Мы не ставили перед собой такую задачу. Мы снимали о том времени, делали посвящение тем солдатам. Хотя тот факт, что фильм нравится молодежи, говорит о многом. Ведь молодежь все-таки любит современные истории. Им лучше давать «Бригаду», а не «Идиота». Я был в Чебоксарах на фестивале военного кино. Публика — одна молодежь. Ко мне даже тамошние братки подходили и по-свойски выражали свой восторг от фильма. Конечно, кино в основном для молодежи и делается. Кто сделал кассу «Ночному Дозору»? Только подростки. Вот для них и нужно сейчас делать кино. Причем разное, не только такое, как «Штрафбат». Хорошо, что «Штрафбат» им оказался близок, интересен и понятен не меньше, чем «Ночной Дозор».

АЛЕКСЕЙ СЕРЕБРЯКОВ:

«Я просто работал»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

«Штрафбат»

Наталья Баландина. Вы закончили ГИТИС и сразу стали актером «Табакерки», где прослужили пять лет. С другой стороны, вы с тринадцати лет снимаетесь в кино и имеете за плечами внушительный список киноролей. Чем вас питает кинематограф как артиста, с детства привыкшего к обстановке съемочной площадки, но «замешенного на театральных дрожжах»?

Алексей Серебряков. Кинематограф, несомненно, питает не только меня, но и всю мою семью и даже моих друзей. Если бы театр мог быть так питателен, я бы работал в театре, тем более что театр — процесс длительный или почти постоянный, а кино сегодня есть, а завтра нет. Спасибо моим родителям, а также моей жене Маше, ее интуиция не раз заставляла меня соглашаться на роли, которые я не хотел играть. Так что я работаю в кинематографе почти без перерывов.

Как артист я могу сказать, что принципиальная разница между кино и театром заключается только в наборе выразительных средств, которыми ты можешь пользоваться, чтобы продемонстрировать главное для этих двух искусств. Речь идет о способности «существовать в предлагаемых обстоятельствах», и тут необходимо с благодарностью вспомнить старика Станиславского, чье учение действительно верно во все времена. Работать в театре я начал спустя четыре года после того, как попал в кино, а именно в возрасте семнадцати лет, это был Сызраньский драматический театр, в котором я оказался сразу после окончания школы — поступило приглашение от главного режиссера, увидевшего меня на экране местного кинотеатра. Так что у меня есть опыт работы и в абсолютно провинциальном театре, за что я тоже благодарен судьбе.

Н.Баландина. А вы не жалеете, что мало заняты в театре, или кинематограф вам возмещает недостаток театральных ролей?

А.Серебряков. Конечно, жалею. Жалею, что тот театр, в котором я хотел бы и мог бы работать, невозможен. Мне достаточно лет, чтобы я имел представ-

ление о том, кто я есть, что для меня важно, что мною руководит, чего я не хочу, с чем я не могу согласиться и т.д. Так вот, театр — в том странном сегодняшнем состоянии не то «храма искусства», не то фабрики по производству товаров народного потребления, — меня не сильно увлекает, а зависимость от него просто пугает. В кино все то же самое, но там зависимость кратковременная и хорошо оплачиваемая. И еще: в кино я сыграл около семидесяти ролей — вряд ли в театре это возможно! Кроме того, на съемках на меня не смотрит такое количество людей, как на сцене, а я не люблю быть объектом чужого внимания.

Н.Баландина. Вы играете Тригорина в «Чайке» Андрея Кончаловского...

А.Серебряков. Это нечаянная радость! Таких людей, как Андрей Сергеевич, в стране, может быть, человек десять. Я с тем же удовольствием согласился бы пилить с ним дрова для камина, потому что слушать человека такой культуры, такой биографии, столь образованного и талантливого — это великое наслаждение. А что касается спектакля, то я приглашенный артист, я не живу внутренней жизнью театра, и это избавляет меня от многого, я несу обязательства перед театром только в связи со спектаклем «Чайка», а администрация театра ведет себя максимально корректно по отношению ко мне, за что им огромное спасибо.

Н.Баландина. Расскажите, пожалуйста, о работе с Николаем Досталем в «Штрафбате» — какую роль играли репетиции перед съемками, был ли, как в театре, «застольный период»?

А.Серебряков. Начнем с того, что мы снимали телевизионный сериал — такая продукция предполагает отсутствие всяких репетиций, кроме необходимых, и «застольных» разговоров. О чем успели договориться перед плаванием, на том и порешили, а дальше ты уже плывешь, как можешь. И Николай Николаевич, я думаю, находился в такой же ситуации. Эти съемки — обычный сложный процесс: за единицу времени необходимо выполнить жесткий производственный план. Сериал не создается, он снимается. Каждый делает свое дело. Я отчасти считаю везением, что режиссером этого сериала был Николай Досталь, потому что в рамках телевизионного формата он сохраняет кинематографические ценности. Повезло и с большинством моих партнеров, которые умудрялись в кратчайшие сроки давать достойный результат. К сожалению, сейчас вообще нет нормальной возможности снимать военное да и любое другое историческое кино, это требует колоссальных усилий. Все потеряно: специалисты ушли, реквизит находится в ужасном состоянии, и если что-то делается, то вопреки всему.

Н.Баландина. Чем отличался опыт работы в «Штрафбате» от участия в других сериалах?

А.Серебряков. Собственно говоря, принципиального отличия не было. Все сводилось к следующему: ты хочешь сделать свое дело максимально хорошо, чтобы тебе не было стыдно перед теми, кто будет смотреть сериал. Но есть масса факторов, прежде всего производственных, которые мешают сделать работу хорошо, все зависит от того, сможешь ли ты работать вопреки этим факторам. Я с ужасом представляю на своем месте молодого артиста, который впервые попадает в это пространство, мне было бы безумно жалко такого человека. Это не вопрос таланта, а вопрос готовности противостоять всему тому, что навязывает сериальное производство. Женя Миронов мне рассказывал, как он вынужден был каждый день учить по пять страниц текста — тяжелейшие монологи князя Мышкина. И это только текст, не говоря об остальном. И я понимаю, что ему никто не мог дать лишнего часа, потому что нужно каждый день снимать семь, восемь, десять минут экранного времени. Это кошмар! Снимать! Не создавать, не творить. Без пауз, без перерывов, иначе будет перерасход и вообще сериал может не выйти. Поэтому ты вынужден все время пахать. Когда материал предполагает «проживание» в тяжелых обстоятельствах и ты четырнадцать часов должен держать внутри себя определенную психологическую конструкцию — это непросто.

Н.Баландина. Что вам помогало обрести ощущение правды существования в этом пространстве и сюжете, материале достаточно остром?

А.Серебряков. Не что, а кто. Мои учителя и в профессии, и в жизни: Авангард Леонтьев, Олег Табаков, Наталья Петрова, Римма Солнцева, Георгий Юматов, Игорь Ледогоров — слава Богу, таких людей в моей жизни было много, я могу перечислить их всех, но это не впишется в формат нашего интервью, но я всех их помню! Острота материала в том, что впервые большинству населения сообщили, что войну выиграли, как и всегда, мясом, не считаясь с человеческими жизнями. Я, как и многие другие, читал литературу, посвященную военной теме, но ее читали не все, поэтому фильм вызвал такой острый социальный резонанс. Для меня же важнее иное — наворачивается у зрителя слеза или нет, вызывает ли фильм странное, необъяснимое словами чувство патриотизма. Если вызывает — слава Богу. «Пораженье от победы ты сам не должен отличать». Я отношусь абсолютно спокойно и даже равнодушно к похвалам или ругательствам. Для меня эта роль не победа и не поражение. Я знаю, что в этом сериале сделал все, что мог.

Н.Баландина. В «Штрафбате» четко разделены понятия «родина» и «государство». Почти каждый герой формулирует для себя эту границу...

А.Серебряков. Так же обстоит дело и в реальной жизни — в наши дни. Один человек говорит: «Государство — это родина», а другой: «Перестань, государство — это проворовавшиеся чиновники, а родина — это березы, которые я люблю». Я думаю, так было всегда.

Н.Баландина. Герой Юрия Степанова, Глымов, рассуждает по-крестьянски, говоря, что сам он из-под Орла, а там сейчас немец командует. А Твердохлебов убеждает ротных и зрителей в том, что человек «не заканчивается» самим собой, простираясь в будущее — к детям и внукам.

А.Серебряков. Если у зрителя есть потребность обсуждать моего героя, значит, я сделал свою работу достойно и на этом мое участие в проекте закончено.

Н.Баландина. А для себя вы могли бы определить границу между понятиями «родина» и «государство»?

А.Серебряков. Мог бы, но сделаю это, когда меня перестанут снимать в кино и я буду вынужден зарабатывать себе на жизнь, пользуясь тем, что меня помнят зрители, — тогда я и буду рассуждать про государство, родину, народ, население, кино, театр, рекламу, коллег, друзей, недругов и т.п. А сегодня меня волнуют простые, бытовые проблемы. Сейчас я пойду забирать Даню из детского сада, потом Дашу из театрального кружка, затем мне надо заехать к любимейшей теще снять с подставки большой телевизор, потом дозвониться родителям, которых мы отправили к берегам Красного моря, после этого погулять с одной собакой, с другой...

Н.Баландина. В «Штрафбате» совмещены достоверность «окопной правды», трезвость взгляда и ярко выраженное патриотическое начало....

А.Серебряков. Верно, и все же я не могу сравнивать «Штрафбат» и, предположим, фильмы Германа — «Проверку на дорогах» или «Двадцать дней без войны». Вот, без сомнения, шедевры. «Проверку на дорогах», кстати, писал Эдуард Володарский. «Штрафбат» тоже писал Володарский — только спустя много лет и в нынешних условиях. Уровень свободы другой сегодня, а вот художественные притязания... Конечно, я очень рад количеству зрительских отзывов, рад и полемике вокруг картины, но принимать в ней участие не могу.

Н.Баландина. При внешней сдержанности, экономности выразительных средств, лаконизме актерского рисунка вы исполняете роль Твердохлебова на особом внутреннем накале, с высокой эмоциональной концентрацией, в регистре «натянутой струны». Как вам удавалось удерживать этот градус эмоционального напряжения в течение всех одиннадцати серий?

А.Серебряков. Не знаю как. Я просто работал, и если вы так сложно говорите о том, что я сделал, значит, я работал неплохо.

Н.Баландина. К финалу картины кажется, что на вашего героя все сильнее давит какой-то невидимый груз, тяжесть вины...

А.Серебряков. Груз смертей. В художественном произведении необходимы герои, которые обречены выживать, поскольку у них есть совесть. Надо сказать, что в сценарии Володарского все погибали, оставался в живых только батюшка. Мы вместе с Досталем продумывали другой вариант финала, в результате в живых оказался и Твердохлебов. Мне кажется, что эта конструкция очень верная — он должен погибнуть, но он остается жить на земле, поскольку только совестливый человек может правильно распорядиться всем тем, что легло на его плечи. Смерть товарищей, ощущение вины и стыда, память о трагедии — вот что свалилось на Твердохлебова, а он уж в силу его способности это оценить обречен жить этой трагедией и поделиться ею со зрителем.

Н.Баландина. В одном из интервью Николай Досталь сказал, что он снимал своего рода трагическую фреску. Возможно, это выражено в том, что картина, действительно, насквозь пронизана ощущением вины, которую испытывают и зрители — испытывают за себя и за свою страну, где так низко ценится человеческая жизнь.

А.Серебряков. Я думаю (или надеюсь), что это не есть какое-то конкретное ощущение. Знаете, когда показывают больного ребенка, ты можешь плакать, но ты знаешь, почему ты плачешь. Художественные средства могут действовать так, что человек будет плакать и не знать, отчего он плачет. Потом он будет пытаться разобраться, что, собственно, довело его до слез. Духовные потрясения нельзя выразить словами: они либо происходят, либо нет. Я надеюсь, что «Штрафбат» вызвал такие потрясения. Если так, это меня радует.

«Штрафбат»

Н.Баландина. В «Штрафбате» на фоне жестокости, беспощадности, цинизма, которые навязывает война повседневному существованию, создается образ фронтового братства, твердости человеческих отношений, незыблемости связей, которые только и могут спасти мир от угрозы самоуничтожения. Образ, являющийся центральным мотивом «Белорусского вокзала»... Эта тема ощущалась во время съемок?

А.Серебряков. Большинство из тех, кто участвовал в сериале, относятся к тому поколению, которое в детстве играло в войну, воспитывалось на мифах о Великой Отечественной. К поколению, которое по нескольку раз смотре-

ло такие фильмы, как «Освобождение», «В бой идут одни «старики», «Они сражались за Родину»... Ментально в нас заложен императив Великой Отечественной. Естественно, оказавшись вместе в провокативных условиях, мы почувствовали некое единение. Это, конечно, было очень полезно для фильма. Я думаю, что когда происходят какие-то социальные катаклизмы — революции, путчи, войны, катастрофы, — люди, что называется, берутся за руки, именно потому, что они столкнулись с чем-то большим, чем их собственные заботы, проблемы, невзгоды. «Мир, оказывается, больше, чем я!»

Н.Баландина. Как вы считаете, может ли это ощущение сохраниться за пределами пограничной ситуации и повлиять на человека в мирной жизни?

А.Серебряков. Для этого необходима национальная идея, а ее уже давно нет, и вряд ли в ближайшее время она может появиться. Те, кто способен ее сформулировать — власть, средства массовой информации, — так скомпрометировали себя, что народ едва ли сможет отозваться на то, что ему предложат. Поживем — увидим.

Н.Баландина. Все-таки вы имеете в виду единение на государственном уровне?

А.Серебряков. Если угодно. Это уже глобальный вопрос: что происходит с человечеством в начале XXI века? Сейчас практически невозможно объединить человечество, ибо в нем все больше процветает эгоцентризм. Отсюда, собственно, терроризм: человек берет на себя право думать, что он может все. Но эта большая беда, которая может закончиться неизвестно чем.

Н.Баландина. Почему это проявилось в такой форме именно сейчас?

А.Серебряков. Потому что человечество уже достигло того возраста, когда оно уже не хочет руководствоваться какими-то придуманными категориями для совместного проживания. Каждый желает реализовываться самостоятельно. Любой человек, достигший среднего возраста, вдруг осознает: «Я могу умереть! Зачем быть заложником этих категорий, пытаться соответствовать социуму?» — и начинает жить своей жизнью. И это очень страшно, ведь когда нет сдерживающих факторов, таких как совесть, мораль, нравственность, тогда происходят катастрофы.

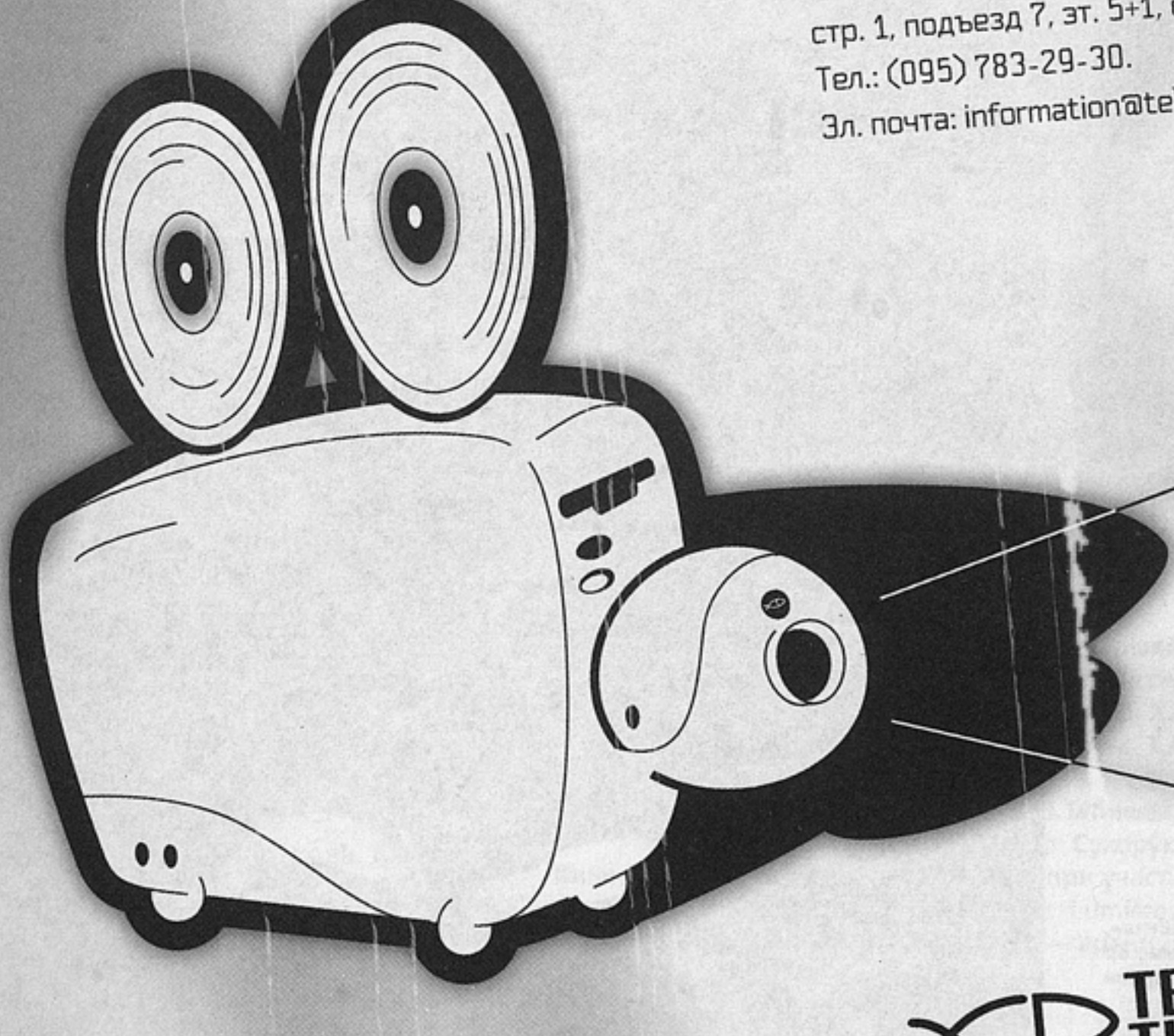
Н.Баландина. В картине Досталя все попавшие в штрафной батальон — разжалованные офицеры, «политические», уголовники и т.д., — оказавшись в одинаково безвыходных условиях, вместе совершают некое духовное усилие, преодолевая или пытаясь преодолеть свою униженность, свои обиды и страхи, недоверие друг к другу. Это усилие в определенном смысле и помогло стяжать победу?

А.Серебряков. Я не был свидетелем этих событий, я не могу оценивать.

Н.Баландина. Вам поступили какие-нибудь интересные творческие предложения после съемок в «Штрафбате»?

А.Серебряков. Нет. Я сейчас буду заниматься семьей, детьми, они меня давно не видели. А дальше посмотрим!

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!



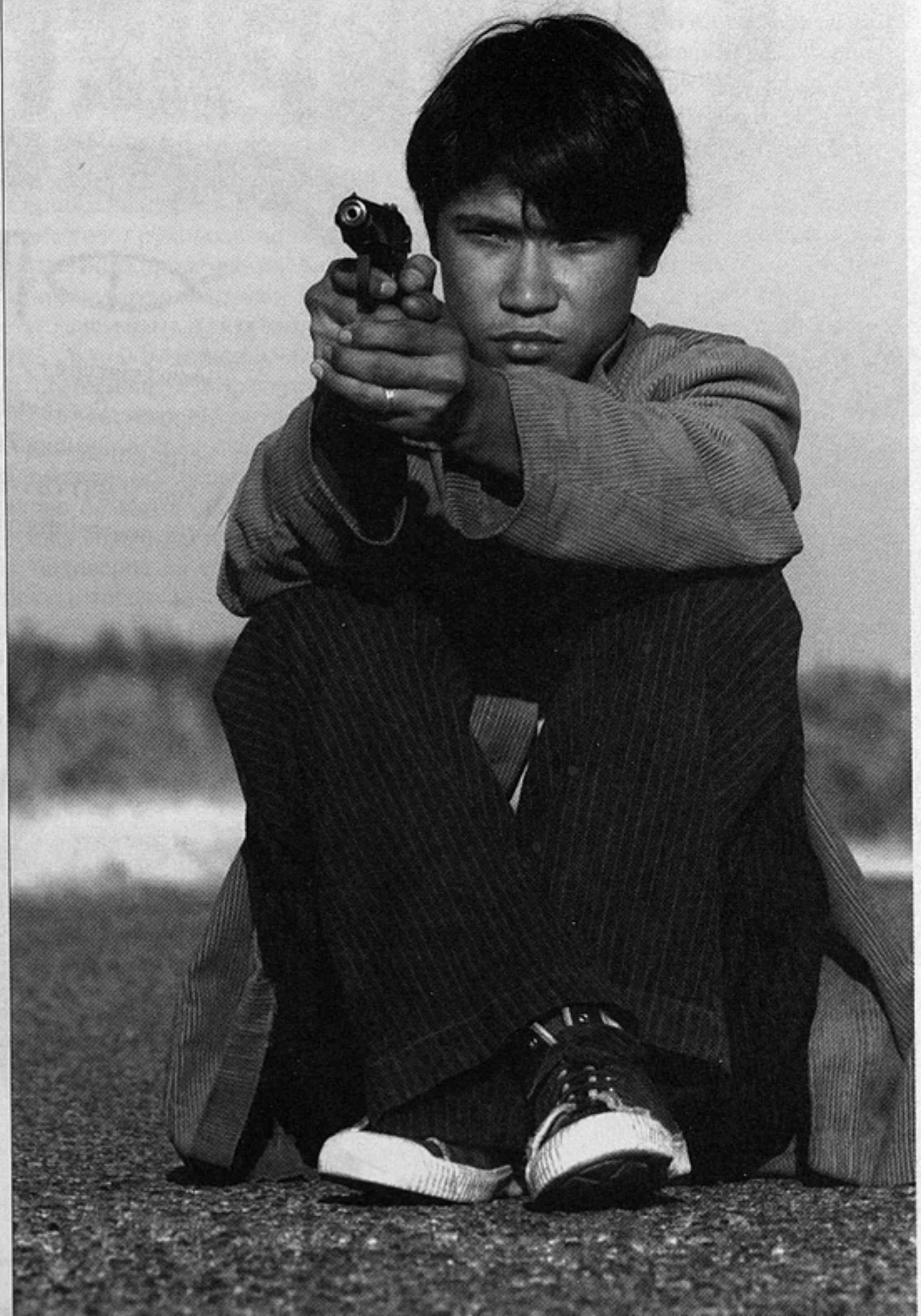
TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

TELE TYPE

Р Е П Е Р Т У А Р



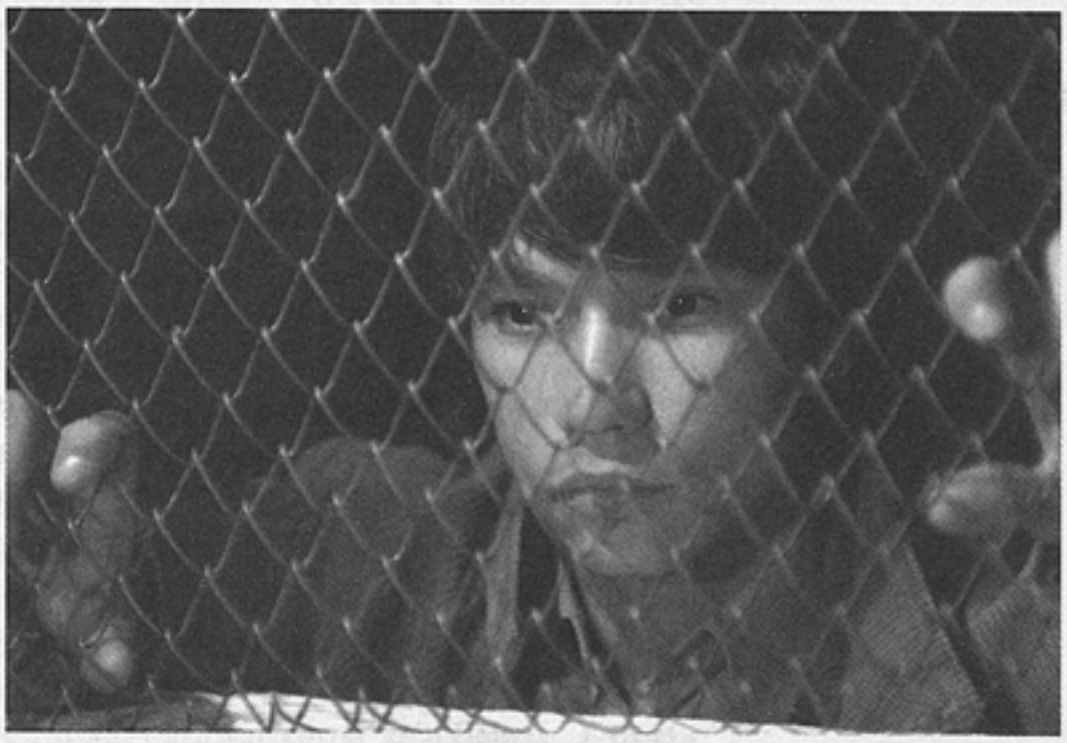
«Шиza»,
режиссер
Гульшад Омарова

ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Имя Шиза

«Шиza» — очень простой в обращении фильм. Это не дизайн обертки, а природное качество. Его можно случайно принять за простодушие, за склонность автора к скольжению по поверхности скромной истории. И то и другое — неправда. Гульшад Омарова всего лишь не ищет обходных путей — через перевалы иносказаний, топи цитат и холодные пустыни разного рода умствований. Эта многим знакомая, многими пересеченная местность для нее чужая и ложная. Она твердым и легким шагом идет напрямую к тем, к кому адресуется. Вместе с Сергеем Бодровым-старшим сочиняет повесть воспитания, а потом превращает ее в точное кино. Точное с первой же монтажной фразы, где спокойный общий план выжженного поля дважды — туда и обратно — перерезается по горизонтали неуверенным движением мотоцикла. А встык на сверхкрупном плане — мужские руки умело забивают косяк.

Управлять мотоциклом учится четырнадцатилетний Мустафа по кличке Шиза. Сокращенно от «шизофреник», как он сам почему-то радостно поясняет мордатому невропатологу в местной больнице, куда его приводит усталая и обеспокоенная мать: «В школе говорят, что нельзя ему с нормальными детьми». Невропатолог — чудесное камео Виктора Сухорукова. Комичный бутуз в белом халате больше всего обеспокоен состоянием своего здоровья и холодильника: с од-



«Шиza»
Авторы сценария **С.Бодров-старший, Г.Омарова**
Режиссер **Г.Омарова**
Оператор **Х.Кыдыралиев**
Художник **Т.Асыранкулов**
Музыка **SIG**
В ролях: **О.Нусуппаев, Э.Табишев, О.Ландина, Б.Баймуханбетов, Виктор Сухоруков и другие**
Кинокомпания «СТВ», «Казахфильм» при участии Les petites Lumières, Kinofabrika
Россия—Казахстан—Франция—Германия
2004

ним и тем же озабоченным видом ставит себе градусник, измеряет давление, пробует принесенную матерью Шизы густую сметану и укладывает на полку кулек со свежими яйцами — подношение за помощь.

У Сухорукова здесь два выхода, откровенно концертных, но мир «Шизы» устроен так, что актерская эксцентрика не вываливается из кадра и из житейской истории — ни у Сухорукова, ни у Бахытбека Баймуханбетова в роли потасканного дяди Жакена с коронной фразой «Ты чего родную дядьку на людях позоришь?», ни у Эдуарда Табишева, который сыграл Сакуру.

Сакура и есть тот мужик, который балуется травкой, пока Шиза учится управлять его мотоциклом. Он сожитель матери Шизы, заметно ее моложе, уселся ей на шею, и матери неловко перед сыном — и за возрастную разницу, и за свою покорность. Но Сакура держится с Шизой на равных, как мужик с мужиком — без покровительства и с отцовской нотой. Нота лживая, однако безотцовщина Шиза до поры не чувствует этого. Сакура одобряет решение Шизы расплеваться со школой, зовет работать на него — и парень доволен, улыбается.

Когда Шиза улыбается, его расцарапанное лицо становится совсем детским. Улыбается он редко. Обычно вид у него нелюдимый, угрюмый. Лицо, надо понимать, расцарапали девчонки. «Баха говорит: хочешь с Нелькой трахнуться?» — «А ты?» — «Я говорю: хочу». — «А дальше?» — «Дальше Баха втолкнул меня к девчонкам в раздевалку, и они меня там сами трахнули по голове». У Шизы нет друзей, учителя держат его за идиота, а он не возражает — ему все равно. Но с самим собой и с собственной жизнью Шиза в непростых и, уж точно, содержательных отношениях. Этот личный сюжет отчетлив в Олжасе Нусуппаеве — режиссер Омарова с выбором не ошиблась. Разглядела в детдомовском мальчишке пластичное природное существо, за которым интересно наблюдать и которое непросто предсказать в его следующем внутреннем движении и поступке. Будущее смутно тревожит Шизу, и Омарова находит способ воплотить эту тревогу пластически. Когда невропатолог захочет поговорить с матерью Шизы наедине, он выгонит парня в коридор. Тот в ожидании матери будет пялиться в окно — и увидит там себя, шагающего вдаль по шпалам. В своей рыжей рубахе, обвислой куртке защитного цвета и линялых клешах, подметающих пыль.

Шиза накрепко заперт изнутри. Его представления о морали отмечены своеобразием, нравственный закон живет в нем по очень специальным правилам. Исполняя последнюю просьбу умирающего парня, которого забили во время боя без правил, Шиза несет деньги его сожительнице и даже в мыслях не держит, что ими можно распорядиться иначе. Впервые в жизни ему поверили, и он горд этим. Но до того он со спокойной душой вписался в работу по вербовке неприкаянных мужиков для подпольных боев, потом спокойно потащит туда дядю-алкоголика, не будучи до конца уверен, что дядя сдюжит, спокойно наставит пушку на работника обменной лавки, чтобы завладеть кассой. Наконец, решительно пустит пушку в ход — накажет подлеца Сакуру пулей. За все это недоброжелатели — а такие у «Шизы» имеются — окрестили его казахским «Братом». Но похоже, что эту рифму подсказала принадлежность обоих фильмов кинокомпании «СТВ», а не суть дела. Алексей Балабанов с Данилой и Гульшад Омарова с Шизой контактируют по-разному. В «Шизе» есть сродство с героем и неслащавая нежность к нему, но восхищения его обаятельным варварством — нет. Омарова не отправляет Шизу по белоснежному первопутку к новым столичным победам — она как моралист основательной закалки проводит его через места заключения. В финале она его, конечно, выпустит, но прежде заставит тюремным сроком расплатиться за выстрел в человека, пусть даже трижды подлеца, — это ей важно. Да и сама природа того выстрела — не столько «братская», сколько «воровская». Я имею в виду выстрел мальчишки из «Вора» в мнимого отца, предавшего мать и обманувшего его самого. Допускаю, что Омарова и не думала оглядываться на мелодраму Павла Чухрая, предвосхитившего мощный разворот темы «отец и сын» в новейшем русском кино. Однако, оказавшись со своим «Шизой» в этом тематическом поле, она невольно окликает «Вора»: ее Шиза, как и чух-

раевский Санька, убивает лжеотца, химеру, вора за наглую попытку украсть его сыновние чувства. У Омаровой, впрочем, все сложнее. Шиза безотчетливо тоскует по отцу, но есть в нем — этим он много взрослее своего старшего «брата» Данилы — и рано разбуженная готовность к отцовству. К тому, чтобы стать мужчиной в доме: содержать женщину, опекать ее сына.

Женщину звать Зинкой, она из местных русских, и сын ей не родной: пригрела молодого казаха с ребенком и вот теперь оказалась одна с этим ребенком на руках. Ее сожитель и погиб на боях, успев передать вербовщику Шизе деньги. Просьба незнакомого смертника, непутевого отца, привела Шизу на окраину поселка, где обитает в одинокой хибарке Зинка — хроменькая, бойкая и смешливая, лихо сыгранная Ольгой Ландиной. Непонятно, чем занимается, непонятно, на что живет, да еще с пацаном. Все грозится сдать эту обузу в детский дом и выйти за китайца, «потому что они мужья хорошие», но ясно же, что ни то, ни другое никогда не сделает. Зато поможет Шизе мгновенно и остро ощутить собственную нужность этой несуразной и безалаберной жизни, почувствовать себя мужем-отцом-добытчиком. Мужчиной, который на утро после первой ночи вправе сказать веско: «В Китай не езжай. За пацаном смотри». Именно это чувство и выпустит пулю в Сакуру — ведь тот позарился на его долю от криминальной выручки: договорились на «фифти-фифти», деньги предназначались Зинке, которую Шиза уже выбрал в свои женщины, и ее сыну, которому он теперь вроде за отца.

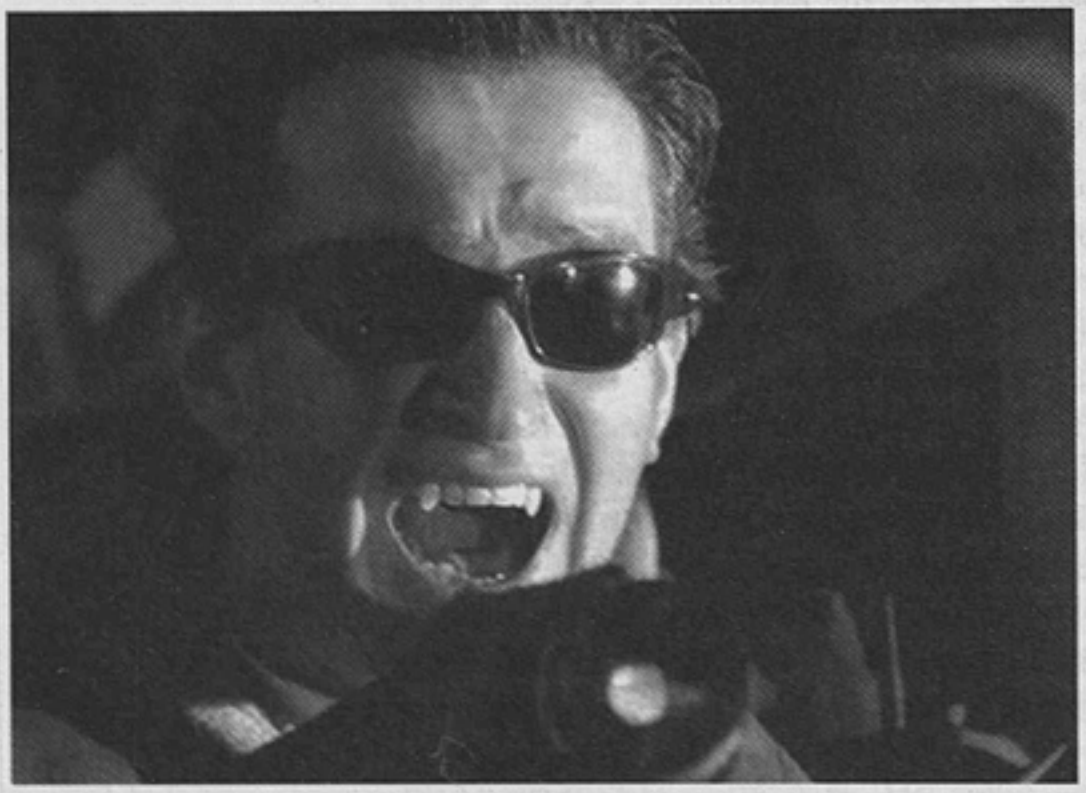
Отец и сын как устойчивая и актуальная персонажная пара Омарову не заинтересовали. Она сделала фильм про превращение сына в отца, про то, как один прорастает в другом, про мгновения их сосуществования в четырнадцатилетнем человеке. Эта двойственная мужская жизнь Шизы (по-гречески «шизо» значит «расщепление», в англоязычной версии фильм предполагалось назвать «Фифти-фифти») акцентирована остроумными и психологически убедительными подробностями. Взяв по наводке Сакуры кассу обменника, Шиза не торопится к подельнику, хотя время идет на секунды, а заворачивает к торговцам, чтобы прикупить красных яблок — просто он любит яблоки. Впервые появившись в доме у Зинки, он сует в карман приглянувшуюся ему детскую игрушку. Несколько дней спустя он возвращает чужое и дарит свое: ушастый пацан, который больше всего любит опустить голову в бадью с водой и разглядывать дно, получает от Шизы очки для подводного плавания. В этих очках он будет в финале встречать Шизу у ворот тюрьмы, а Зинка будет с букетом в руках и в цветастом платье, подаренном Шизой, и они втроем уйдут на общем плане к своему частному счастью.

С финалом, на мой взгляд, есть проблема. Как будто на европейца — а эта азиатская история рассказана Омаровой в сотрудничестве с оператором Хасанбеком Кыдыралиевым очень европейским тоном — нахлобучили голливудскую бейсболку. На мой вкус, отличную точку ставит кадр, где с лязгом разъезжаются выкрашенные в восхитительный, невозможный, отчаянный голубой цвет тюремные ворота. Однако фильм был продлен в пространство сладкого — подозреваю, не без участия Сергея Бодрова-старшего, обладателя ощутимого американского опыта. Если так, то здесь режиссер Омарова послушалась продюсера напрасно. И еще напрасно не отстояла перед другим продюсером, Сергеем Сельяновым, естественные, ненастроенные голоса своих исполнителей. У Сельянова были, разумеется, свои резоны, он полагал, что профессионально интонированная речь придаст дебютному предприятию дополнительное взрослое качество. Но звероватому фильму Омаровой модельная стрижка и поверх обильный лак — во вред. Он не хочет казаться тем, чем не является, он равен сам себе. Не взрывает традицию кинематографических повестей воспитания с улично-криминальным привкусом — от французских «400 ударов» до нашего «Замри — умри — воскресни!», — а изящно в нее вписывается. Свою удачную фестивальную судьбу ни одним кадром не выпрашивает, с тенденциями не заигрывает, отборщикам не подмигивает: никакой все-на-продажной ориентальщины нет и в помине.

«Шиza», живой и ясный фильм, сделан в размер человека, и сделан хорошо.

МИХАИЛ ЗОЛОТОНОСОВ

Новые приключения неуловимых



«Ночной Дозор»
По одноименному роману С.Лукьяненко
Авторы сценария **С.Лукьяненко, Т.Бекмамбетов**
Режиссер **Т.Бекмамбетов**
Оператор **С.Трофимов**
Художники **В.Викторов, М.Мирзакеев**
Композитор **Ю.Потеенко**
В ролях: **К.Хабенский, В.Меньшов, Г.Куценко, Г.Тюнина, М.Порошина, Ж.Фриске, В.Вержбицкий, В.Золотухин и другие**
ОАО «Первый канал», кинокомпания «ТАББАК»
Bazelevs Production
Россия
2004

Фильм Тимура Бекмамбетова появился уже после того, как книжная трилогия Сергея Лукьяненко была опубликована целиком: «Ночной Дозор» (1998), «Дневной Дозор» (1999, совместно с Владимиром Васильевым), «Сумеречный Дозор» (2002—2003). Трилогия относится к тому разряду литературы, которая возникла в России в начале XX века и именовалась оккультной. Я уже кратко излагал содержание романа и описал его генезис[1]. На Земле живут простые люди и Иные, которые делятся на два отряда — Светлых (объединенных в Ночной Дозор) и Темных (Дневной Дозор). Иные обладают суперсвойствами: могут делаться невидимыми для обычных людей, уходя в Сумрак; могут как угодно влиять на сознание и память обычных; могут перемещаться с бесконечной скоростью, ставить под охранные заклинания квартиры, дачи и автомобили, предохраняясь от воровства; не нуждаются в деньгах, потому что способны внушить обычным желание дать им все что угодно бесплатно; у всех дозорных искусственно повышен коэффициент удачи... В общем, «раса господ», описанию образа жизни которых и посвящена трилогия. Идентифицироваться с такими героями-суперменами приятно. Отсюда и успех.

Между Добром и Злом нет борьбы на уничтожение, соблюдается хитрый баланс Света и Тьмы, то есть любое доброе магическое воздействие — в соответствии с Договором — должно уравновешиваться злым. Если Светлый маг кого-то «реморализовал» (скажем, на отказ от алкоголя или воровства), то Темному разрешат сделать злое

[1] См.: «Искусство кино», 2004, № 4.

дело, равное по последствиям: Даже вампиры (Темные) законным порядком получают от Светлых лицензии на высасывание крови из людей, ибо и вампиры — тоже часть общего порядка. Темные стоят за свободу поведения и неприятную правду о реальности, что же касается Светлых, то они все время сомневаются, не приведет ли какое-то доброе дело к негативным результатам, и потому связаны по рукам и ногам. В частности, выясняется, что в ЧК были одни Светлые, и коммунистический эксперимент в России — это тоже дело рук Светлых. Правда, один из них вовремя опомнился и помешал осуществить задуманное облагодетельствование человечества, ибо последствия были бы еще хуже.

Описан мир без Бога, но, чтобы формула «если Бога нет, то все позволено» не могла реализоваться, есть Договор, по законам которого идет война двух армий Иных. Два Дозора увлекательно интригуют и борются друг с другом в многоходовых комбинациях. Все это очень похоже на борьбу органов внутренних дел с организованной преступностью, которая у нас давно приняла форму борьбы правой и левой рук под контролем головного мозга и при его участии. Или борьбу двух спецслужб, мода на которые столь сильна нынче. Плюс к Дозорам Лукьяненко придумал Инквизицию, которая приглядывает за враждующими сторонами. Инквизиция, тоже состоящая из Иных, следит за точным соблюдением Договора и балансом Добра и Зла.

Плести сказочные истории про мистическую «Зарницу» можно до бесконечности, чем автор и занимался в течение шести лет. С социологической точки зрения успех этих романов — а Лукьяненко чемпион продаж — симптоматичен. Концепция романов состоит в том, что жизнь людей ничтожна и неинтересна ни по мотивам, ни по процессу, ни по результатам, а подлинно интересное происходит только в воображаемом мистическом мире, в котором обитают всемогущие Иные. Читатели с этим согласны, внимание к реальному человеку утрачено, увлекательнее читать не про «реальную жизнь», а сказки. Причем, что очень важно, сказки нехитрые, но глобальные, позволяющие к тому же добывать фиктивную компенсацию за унижения и оскорбления, полученные в реальной жизни. Наконец, повальная вера в сглаз, порчу, чакры, энергетическую чистку, приворот, магию и магов делает романы Лукьяненко и вовсе «реалистическими». Кто теперь не поверит в реальность воронок над головой после проклятия: «Чтоб ты сдох, сволочь!» Успех «Дозоров» с этой точки зрения — это диагноз, причем скорбный.

Бросается в глаза полное отсутствие сциентистского лексического декора. Здесь все просто и кондово и напоминает тот примитивный уровень описания, который давно внедрило телевидение. Поэтому, скажем, «энтропия», столь модная еще недавно, ни разу в тексте не фигурирует, вместо нее автор оперирует «температурой» (хотя так и просится объяснение магии искусственным локальным уменьшением энтропии). Инфантильному сознанию предназначены и регулярные антиамериканские эскапады (за Сербию, за Афганистан и Ирак), и ведьмы-патриотки, признающиеся в любви к России, и даже критика беспорядка, устроенного «демократами»...

Одной из особенностей Иных является поглощение энергии из людей, благодаря чему они обретают свою магическую силу. Практически это описание авторского метода Лукьяненко. Его романы — это смесь Веры Ивановны Крыжановской (борьба Гесера и Завулона напоминает глобальную битву светлого гималайского мага Супрамати с евреем сатанистом Шеломом Иезодотом, описанную в романе Крыжановской «Смерть планеты», 1911) с «Тимуром и его командой», сюда же добавлена редуцированная до примитивной схемы диалектика Добра и Зла, Света и Тьмы (есть прямые отсылки к «Мастеру и Маргарите»), все время перерастающая в скучное морализаторство, в меру добавлены и конспирология, и даже фантастическая книга «Некрономикон», придуманная Говардом Лавкрафтом (рассказ «Праздник», 1923). Разрывные серебряные пули и «все про вампиров» — это

из «Блэйда» и подобных ему американских фильмов, а описание Гесера, шефа Ночного Дозора, руководящего операцией по ликвидации воронки, напоминает описание Воланда перед балом: «На кровати, обложившись подушками, полулежал шеф. Был он в пестром халате, мягких восточных туфлях и тюбетейке» (кстати, в фильме так одет Завулон).

Фильм снят по первой части «Ночного Дозора» (всего частей три), ее сюжет связан с ликвидацией губительной воронки, созданной Светланой (в будущем она — Светлая Великая Волшебница, а заодно жена Антона), которая прокляла сама себя. Воронка не простая, угрожает всему миру — взорвется так, что будет конец света, потому что «прорвется инферно». Сначала к Светлане направляют Игната, потом Антона. Игнат говорил комплименты, что вызвало рост воронки, а Антон сочувствовал, и это вызвало уменьшение воронки. Потому что «нам сочувствие дается, как нам дается благодать». Благодать же состоит в том, что воронка уменьшается и конца света из-за Светы не будет. Потом, кстати, это отзовется в «Дневном Дозоре», где Гесер будет говорить Антону что-то туманное про «сжиженную благодать». Таким образом, первая часть «Ночного Дозора» — развернутая иллюстрация образа из знаменитого стихотворения Тютчева.

В «Дневном Дозоре» упоминается приход «нового мессии», намеченный на 2000 год, и появление антихриста, который мессии сможет противостоять. Это тоже не Лукьяненко изобрел, этой проблематике посвящена большая литература, Лукьяненко лишь рекомбинировал собранные материалы. Например, И.К.Лютостанский в известной антисемитской книге «Талмуд и евреи» указывал, что антихрист, родившийся 23 июля 1905 года, должен впервые обнаружить себя в 1935 году, царствовать же будет 42 месяца. «Он будет учить, что всем надо делать добро и быть гуманным для самого добра и гуманности, но не в ущерб себе». Практически это программа Ночного Дозора. Кстати, и ведьма, нападающая не на кого-нибудь, а именно на ребенка, тоже взята из специальной литературы: «Она бросается на ребенка, который приносится в жертву Сатане, рвет ему грудь зубами, вырывает сердце, пожирает его, обливающееся кровью, или разрывает ему артерии на шее и пьет брызнувшую оттуда струю крови...» Цитата взята из знаменитого в начале века сочинения — «Синагоги Сатаны» Станислава Пшибышевского (первое издание на русском языке в 1909 году).

Крыжановская, Булгаков, «Блэйд», Лавкрафт, Тютчев, Пшибышевский, может быть, Лютостанский; Гесер и Завулон из первого тома энциклопедии «Мифы народов мира», а также большое количество американских фильмов про вампиров, мистику, катастрофы, дьяволов и чертей, названия которых запомнить невозможно... Набор «интертекстов» пестрый. При этом литературного письма нет, повествование многословное, растянутое, стиль — «запись по фильму», фабула примитивная, типичный масскульт: читать надо не вдумываясь, быстро.

Я не случайно подчеркнул, что фильм вышел после того, как была опубликована вся трилогия. Это важно, ибо третий роман, «Сумеречный Дозор», не просто завершил трилогию, но и полностью — под занавес — ее разрушил. Получился сеанс черной магии с последующим ее разоблачением. В двух первых книгах трилогии Лукьяненко деловито плел небылицы, сочиняя истории о борьбе Добра и Зла, Светлых и Темных дозорных. А в итоге, в третьей книге, сам же свое фэнтезийное повествование развалил.

Поначалу в третьем романе все сводится к тем же интригам, впрочем, попадаются и мечтания на тему, как хорошо быть Иным в нашей трудной жизни («Ты не боишься, что из оставленной без присмотра машины вынут дорогой музыкальный центр. Ты не болеешь гриппом... Ты не задумываешься, как дожить до зарплаты. Тебя не страшат ночные улицы и пьяные гопники»). Но потом сюжет делает неожиданный поворот. Описывается теория происхождения силы Иных (оказывается, они просто забирают ее у остальных, обычных людей, являясь вампирами), потом главный герой, маг Антон Городецкий, испытывает сильное разочарование, осознав, что

он тоже вампир, но только энергетический, далее выясняется, что Инквизиция и руководство обоих Дозоров озабочены только одним: чтобы мир Иных оставался неизвестен людям и чтобы никто из Иных не мог делать Иных из обычных людей, дабы сохранялось избранничество. После чего выясняется, что война Светлых и Темных — всего лишь игра, придуманная Инквизицией ради поддержания статус кво, борьба нанайских мальчиков, отсылающая прямиком к датской пародии на детектив «Бей первым, Фредди!» (1965, режиссер Эрик Баллинг). Лукьяненко: «...Низшие чины с азартом ловят друг друга, руководство интригует — от скуки и ради поддержа-

«Ночной Дозор»

ния формы. А начальство-то общее!» В фильме Баллинга агенты в светлых плащах воевали с агентами в черных плащах, а шеф у них был общий, и именно к этой пародии Лукьяненко свел трилогию. Словно от бесконечных и однообразных интриг устал и потому игрушку, которой развлекался шесть лет, разломал.

С учетом сказанного забавно выглядит фильм, снятый по первой части романа с установкой на «серьезность». Более того, авторы постарались эту серьезность еще и усилить, и потому, вместо того чтобы снять мистический вариант «Новых приключений неуловимых», как это и было написано в романе, бросились насыщать фильм «психологией», которой не было и не могло быть. Так, например, К.Хабенский, играющий Антона Городецкого, поначалу изображает А.Кайдановского в роли Сталкера, используя пластический и мимический язык для выражения только одного сложного внутреннего состояния — похмельного синдрома. Это несколько исказило смысл, хотя в оправдание надо сказать, что то, что написал Лукьяненко, вообще нельзя сыграть. Вот Лукьяненко описывает, как Антон оживляет Егора: «Обычно я создавал сферу больше минуты. Сейчас справился секунд за пять. Вспышка боли — будто в голове взорвался крошечный заряд. Я запрокинул голову, когда сфера отрицания вышла из моего тела и окутала меня радужным мыльным пузырем. Пузырь рос, надувался, неохотно вбирая в себя и меня, и мальчишку». Пожалуй, к этому взрывающемуся в голове заряду изображение похмелья как раз ближе всего. Может быть, Хабенский лишь обнаружил производственную тайну Лукьяненко, который в качестве магических сверхощущений описывал именно похмелье? К счастью, когда Хабенский не играл похмелье, он вообще ничего не играл, просто выражая лицом абсолютную внутреннюю пустоту.

Специально для углубления психологической линии мальчик Егор, за которого сражаются два Дозора, был, в отличие от романа, на всякий случай сделан сыном Антона. Это можно понять: уж слишком активно Антон сражается за Егора, слишком ревностно лишь для исполнения служебных обя-

занностей старается спасти его от вампирши. Неудивительно, что пришла мысль поискать личный мотив, иначе по нынешней жизни такое альтруистическое старание смотрелось бы нереально.

Совершенно нелепо в роли великого мага Гесера выглядит В.Меньшов. Когда Гесер лечит раненого Антона прямо на письменном столе у себя в кабинете (в романе этого нет) и, как хилер, залезает немытой рукой куда-то ему во внутренности и чуть ли не вытаскивает чавкающий орган, фильм и вовсе превращается в балаган. Может быть, так и было задумано, чтобы повеселить «ботву» в зале, кто знает? Кстати, сотрудники Дневного Дозора в фильме одеты именно в светлые куртки, как одна из банд в пародии «Бей первым, Фредди!».

В фильм не попали практически все магические действия, которые в романе осуществляют сотрудники Дозоров. Например, описание какой-то особо опасной огненной кобры: «...Белая змея, крутящаяся, обрастающая серебристыми чешуйками. Конец исполинского тела расплющился, превратившись в капюшон, из-под него высунулась тупая морда с немигающими глазами размером с колесо от грузовика. Сверкнул язык, тонкий, раздвоенный, пылающий, как газовая горелка». Думаю, что не попала эта волшебная змея в фильм потому, что кобру Лукьяненко экспортировал прямиком из американских фильмов. После них такими спецэффектами в собственном киноисполнении уже никого не удивишь, оттого и отказались. Сколько раз нам показывали такие картинки, которые видел и переписал «своими словами» Сергей Лукьяненко: «Вихрь казался сделанным из иссиня-черного стекла, обретшего резиновую гибкость. Внешняя поверхность его была почти неподвижна, а вот в глубине, где темная синева переходила...» Это, кстати, описание «черенка воронки», ведущей в «инферно».

Создатели фильма попали в ловушку: сначала романист использовал визуальные штампы американского кинофэнтези, описав эти картинки в своих романах, а потом оказалось, что воспроизводить этот изобразительный ряд на экране — значит создавать явный визуальный плагиат и одновременно дезавуировать источники вдохновения романиста.

Поэтому задача, которая встала перед кинематографистами, состояла в том, чтобы всю магическую линию романа сократить, заменив чем попало. Но что тогда от романа, где все только *об этом*, останется? Так взамен возникла «психология», так появились абсурдные сцены битвы рыцарей (первые три минуты фильма и в финале), позаимствованные из «Александра Невского» и выражающие идею борьбы двух Дозоров языком отечественной киноклассики (комично выглядит лицо Меньшова в рыцарском шлеме; комично «ледовое побоище» с соответствующей «героической» музыкой на крыше советской многоэтажки). Появился терпящий бедствие самолет, чартер из Анталии, напоминающий как родной «Экипаж», так и энное число американских фильмов-катастроф. Из них же взята авария на ТЭЦ, в результате которой гаснет свет во всей Москве... Все это нужно для того, чтобы помимо мистики реально показать масштаб катастрофы, вызванной воронкой и «приближением инферно», тяжесть последствий «инферно» для народного хозяйства и тем самым — важность для этого же хозяйства деятельности Ночного Дозора. (В романе было придумано, между прочим, покруче: «Все ракетные шахты под нашим контролем, то же самое уже сделано в Америке и Франции, заканчивается работа в Китае. Труднее с тактическим ядерным оружием... Бактериологической гадости в городе полно... час назад едва не прошла утечка в НИИ вирусологии».)

Ни рыцарей, ни самолета, ни ТЭЦ в романе не было. Но чем-то надо было заполнить 115 минут экранного времени, коль скоро магию пришлось урезать. Вместо нее набрали видеоцитат из других американских фильмов, но не тех, которые непосредственно использовал писатель для изображения сверхреального. Скажем, в романе хозяев квартиры, которую Гесер выбрал под штаб ликвидации воронки, ночные дозорные погрузили в сон. В фильме же обычных людей просто остановили «стоп-кадром», как это

только что сделали в «Матрице». Начальник Дневного Дозора Завулон достает свой меч откуда-то из позвоночника — кажется, в этом удобном для хранения оружия месте держал меч японский биоробот из «Робокопа-3». Все равно от заморских киноштампов было не уйти, как бы ни старались. (Когда-то Фет говорил, что Лев Николаевич так плотно окружил своим частоколом наш умственный русский сад, что куда ни двинешься, приходится лезть через его забор. Теперь этим «Львом Николаевичем» является у нас американское кино — источник вдохновения значительной части создателей нашего лит- и киномасскульта.)

Из «своего» придумали, во-первых, ведьму Алису Донникову в SM-ошейнике с шипами (в этой роли Жанна Фриске; полуголая группа «Блестящие», возбуждающая зал до беснования, — явный символ бесовщины и зла). Во-вторых, сочинили сцену на рынке, куда за свежей кровью приходит Антон. Пожилой вампир-мясник в исполнении Валерия Золотухина — пожалуй, единственное живое лицо в фильме, хотя он абсолютно не нужен по сюжету (в романе такой сцены нет, запас крови имеется у Антона дома). Золотухин — это знак другой, оставшейся в прошлом актерской школы, которая является весьма невыгодным фоном для нового актерского поколения. Кстати, образы Темных вышли более живыми и интересными и неспроста — еще В.Розанов пояснял, что «порок живописен, а добродетель так тускла». Наверняка, чтобы тусклость немного разбавить, Антону и придумали «грехи молодости», которые изображены в первом эпизоде фильма. В романе «грехов» не было.

Сценарий явно слабее и алогичнее романа. А в целом получилась динамичная и абсолютно бессмысленная развлекуха, где динамичность зрелища маскирует отсутствие смысла. Что-то типа о разборке одной братвы с другой и вампирах. Упал — отжался, посмотрел — забыл, положительное мнение потом внушит ОАО «Первый канал». Как говорил герой в американском фильме «Солдат Джейн»: «Когда я захочу узнать ваше мнение, я скажу, каким оно должно быть». И хотя зрелище напичкано штампами американского кино и тамошней же музыкой, обязательное восхищение им внедряется как род патриотизма и антиамериканизма.

В этом смысле (и во всех других смыслах тоже) великолепна своим подтекстом финальная сцена фильма на крыше дома, в которой сын Антона Егор, тоже оказавшийся Иным, выбирает сторону Зла (и это закономерно, так как его литературный образец из «Синагоги Сатаны» посвящен именно Сатане). А в ответ Антон с криком: «Ты все подстроил, мразь!» — бросается на Завулона, как десантник, и начинает лупить его по морде. На это, между прочим, уходит ровно полторы минуты экранного времени, а Завулон терпит, понимая, что заслужил, и только кротко приговаривает: «Давай... Еще...» Странна эта евангельская кротость для главы Дозора, тем более что в американских фильмах я такого эпизода не припоминаю, да и в романе все было иначе: тело Завулона вдруг приобрело «классические признаки демона: тусклая чешуя вместо кожи, неправильная форма черепа, поросшего вместо волос какой-то свалявшейся шерстью, узкие глаза с вертикальными зрачками», хвост, член до земли, и он, осерчав, чуть было не ликвидировал Антона, а заодно с ним Москву и прочее человечество. Потом, правда, удержался в рамках Договора, но с большим трудом.

Я, как и Лукьяненко, видел американские фильмы, где дьявол обретает свой «истинный вид», поэтому мне ясно, откуда это было списано и почему чешуя и хвост не могли войти в картину. Однако полутораминутный мордобой, который мелкий маг Антон позволяет себе в отношении Начальника Зла, обладающего неограниченной мощью (можно представить, скажем, Мастера, избивающего Воланда?), внезапное признание своей вины Завулоном, смиренное принятие унижения... Объяснить появление этого бреда можно только одним: Завулон, как нам подсказывают «Мифы народов мира», — родоначальник одного из «колен Израилевых». А уж эти-то во всем виноваты, гады!

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Жил отважный капитан

Нью-Йорк, 1939 год. К Эмпайр стейт билдинг швартуется дирижабль «Гинденбург». Пожилой человек в большом волнении передает с посыльным записку. Но посыльный не тот, кем кажется. Он коварен и похож на шпиона. Тревожное ощущение тайны и опасности разлито в воздухе — серовато-жемчужном, том самом, из-за которого в старых фильмах всегда пасмурно, даже если солнце светит вовсю. Отчаянная и элегантная репортерша из газеты «Кроникл» Полли Пёркинс (Гвинет Пэлтроу) расследует странные исчезновения ученых в разных странах. Она стучит на пишущей машинке наманикюренными пальчиками, а за ее спиной ползут огромные заголовки завтрашних газет. Получив приглашение от неизвестного мужчины, который сообщает, что знает, кто будет следующей жертвой, Полли бежит в кинотеатр «Радио-Сити», где назначена встреча. Там показывают новейший голливудский хит «Волшебник страны Оз», где в анилиново-обморочных кислотных красках сияет город, к которому ведет дорога из ослепительно-желтого кирпича. Незнакомец говорит Полли, что следующим будет он, так как никого больше не осталось, и передает капсулы, похожие на патроны. На экране кинотеатра в это время к девочке Элли прилетает Фея в сияющем шаре. Но волшебство сказочных спецэффектов прерывает куда более удивительная вещь — налет на Нью-Йорк странной эскадрильи, которая, приземлившись, оказывается войском тридцатиметровых роботов, идущих по улицам напролом, вдавливая тяжелые подошвы в асфальт. Полли, несмотря на высокие каблуки и тщательно уложен-

«Небесный капитан и мир будущего»
(Sky Captain and the World of Tomorrow)
Автор сценария и режиссер **Керри Конран**
Оператор **Эрик Эдкинс**
Художник **Кевин Конран**
Композитор **Гарольд Арлен**
В ролях: **Джуд Лоу, Гвинет Пэлтроу, Бай Линь, Майкл Гэмбон, Джованни Рибизи, Анджелина Джоли и другие**
Brooklin Films, Natural Nylon Entertainment, Blue Flower Prouctions, Filmauro S.r.l.
США—Великобритания—Италия
2004

ные белокурые локоны, бесстрашно бегает у них под ногами и снимает монстров в самых выигрышных ракурсах, рискуя своей жизнью, нервами зрителей и застрявшим в сливной решетке фотоаппаратом, а он для нее важнее жизни. Она прирожденная журналистка дотелевизионной эпохи — самоотверженная и уверенная в необходимости рисковать ради нескольких строчек в газете.

Радиосигнал, призывающий Спасителя мира, расходится кругами видимых эфирных волн. Он достигает на секретной авиабазе Небесного капитана, который немедленно заводит моторчик и вылетает на помощь, жужжа, как Карлсон. Это летчик-миллионер-филантроп-авантюрист-бонвиван Джозеф Салливан (Джуд Лоу) — мужчина в самом расцвете лет, красивый и очень-очень в меру упитанный. Качнув серебряным крылом, он останавливает армаду бравых железных парней и заодно спасает кудрявую подругу Полли, слишком далеко зашедшую в своем журналистском расследовании. Но победа эта ненадолго, потому что другие роботы в других местах похищают энергоресурсы и захватывают заводы. А им на помощь летят новые — они страшно, по-ястребиному машут крыльями. Небесный капитан Джо снова бросается в бой, наказав своему ближайшему помощнику, техническому гению докомпьютерной эпохи Дэксу (Джованни Рибизи), выяснить, откуда же, черт возьми, идет сигнал, отдающий приказы гнусным железякам. А вездесущая Полли в кабине самолета, то несущемся прямо на стену, то вертикально уходящем под воду, выясняет с Джо отношения, которым, как мы понимаем, уже немало лет. Они ссорятся по-детсадовски, по принципу «не играй в мои игрушки» и «кто ел из моей миски?». Когда-то в Китае Полли уничтожила самолет Джо. Или не уничтожила, как она уверяет. Пикировка по этому поводу, которая будет продолжаться до конца фильма, так и не объяснит, что же случилось тогда. Потому что это тип кокетства, позволяющий вести любовную линию в фильме, который разрешено смотреть дошколятам. Небесный капитан, конечно же, мужчина хоть куда — Гэри Купер, Шарль Буайе, Хамфри Богарт и Кэри Грант в одном флаконе. Для него одного существуют и небо, и самолет, и девушки. Но с одной из них, Полли, они так и будут препираться, а с другой — потрясающе сексапильной брюнеткой в черной летной форме, «давним боевым товарищем» Франческой-Фрэнки Кук (Анджелина Джоли), — всего лишь перемигиваться, хотя у красотки только один глаз, но зато какой! Потому, потому что мы пилоты, небо наш, небо наш родимый дом. Первым делом — самолеты. Ну а девушки? А девушки потом, когда зрители нижней возрастной группы станут совершеннолетними.

Найдя клочок карты, прикрепленный Дэксом к балке перекрытия за секунду до того, как его похитили новые роботы — с длинными змеевидными щупальцами вместо рук, Джо и Полли немедленно вылетают в Непал. Оттуда шел сигнал разрушительным машинам. Они побывают в урановой шахте, взрыв в которой унесет в облака запасные фотопленки Полли. Они попадут в сказочную Шангри-Ла, где единственный человек, выживший после экспериментов злого гения Тотенкопфа, выдаст им его местонахождение. Они найдут логово великого и ужасного доктора Тотенкопфа, решившего, непонятно с какой стати, погубить мир. Нетрудно предположить, что и мир они спасут. А мы увидим, как асфальтовые ретро-джунгли Нью-Йорка сменяют заснеженные просторы Гималаев. Как самолет Небесного капитана паркуется на висящем между небом и землей авианосце, где командует парадом та самая одноглазая Фрэнки, объект жгучей ревности Полли. Как журналистка передает свою захватывающую корреспонденцию в нью-йоркскую редакцию азбукой Морзе. Как самолеты врываются в толщу океанских вод и там пролетают над обломками «Титаника». Как по безымянному острову, недоступному локаторам, бродят разные звери, напоминая парк Юрского периода. Как девушка-ниндзя (Бай Линь) в черном плаще изображает агента Смита из «Матрицы». Как из взлетевшей в космос ракеты высыпаются капсулы с мычащими коровами и приводняются, спу-

стившись на парашютах. Как голова профессора Тотенкопфа возникает на мерцающем трехмерном экране, сгенерированном двумя электрическими разрядами, и говорит страшным голосом великого и ужасного Лоренса Оливье: «То, что начато, невозможно остановить». И это пророческие слова для технологии, в которой сделан фильм, — все эти захватывающие приключения созданы на компьютере, не использовано ни метра кинопленки. Ничего не было — громоздких декораций, сложных натурных съемок, дублеров-каскадеров и т.п.

Да, у головы профессора Тотенкопфа, не сумевшего получить кольцо всевластья, лицо и мимика Лоренса Оливье. Но актера нет в живых уже пятнадцать лет, и он никогда не играл этой роли. Как, впрочем, нет в живых и профессора Тотенкопфа в тот момент, когда его трехмерная голова обличает наш мир в никчемности. Мстительный профессор, собравший на острове космический ковчег, чтобы увезти невинных животных от виновного человечества в другие миры, еще до своей физической смерти понял, что запустил этот гибельный механизм сгоряча. Что никакой новый прекрасный мир не получится и игра в бога закончится, если не будет венца творения — человека. Ну а автор этого сюжета тоже позволил себе немного поиграть в бога, воскресив на экране Лоренса Оливье. Этот невинный и крошечный эпизод фильма, в котором вообще очень мало реальности и очень много виртуальности, демонстрирует, как недалеки на самом деле от нас все философско-технологические ужасы «Матрицы». Человек создал машину, которая способна воссоздать реального человека вне его белкового тела. Многим это кажется кощунством. Многим это кажется шуткой. Однако наследники не стали гнать волну судебного преследования, потому что непонятно, чье право и на что нарушено. А далай-лама отнесся к идее загрузки образа человека в компьютер и созданию говорящего подобия с пониманием, назвав это особой формой небелковой реинкарнации. Но сам режиссер совершенно не готов дискутировать на эту высокую тему. Он пока что играет с тем, что пустая голова волшебника страны Оз угрожает миру, насылает на него армии управляемых железяк, считает его никчемным и грешным, а потом человек, который управляет этой головой, заранее просит за все эти пустоголовые глупости прощения.

Кто же он такой, Керри Конран — калиф на час или законодатель нового спецэффектного кино, снятого без декораций? Кажется, что плод его воображения сбежал на экран, минуя разум. Совсем как Золушка, ахнувшая при звуке боя часов, бросается вниз по лестнице, теряя хрустальный башмачок. К волшебному башмачку потом начинают примеривать разных девушек, и оказывается, что никто, кроме хозяйки, к нему не подходит. Однако в этом Керри Конрану вряд ли удастся повторить судьбу Золушки, так ловко во всем остальном сидящую на нем. Потому что в сказке не учитывались мода и высокие технологии — то, на чем спятил наш безумный, безумный, безумный мир. Любую хрустальную туфельку, вокруг которой столько шума, в два счета сделают поточной моделью всех размеров, удешевят за счет синтетических материалов, снабдят дополнительными функциями и в качестве бонуса добавят универсальное чистящее средство. Уже вышли на экран и «Последняя фантазия», и «Бессмертные: война миров». Уже ползал по горам нехороший хоббит Горлум, не говоря о Шреке и всяческой подводной братве. Да и до этого Форрест Гамп внедрялся в старую хронику, а Нео останавливал пули взглядом. Однако именно «Небесный капитан» назначен первой ласточкой. Так тому и быть.

А начиналось все еще до того, как «Скрытая угроза», «Матрица» и «Властелин колец» возникли как проекты. Десять лет назад Керри Конран был никем, просто одним из миллионов компьютерщиков, обычным кинофанатом, энтузиастом видеоигр и любителем комиксов, пару лет поучившимся в какой-то неведомой киношколе. Он сидел перед экраном компьютера, где нога нарисованного им робота никак не хотела сгибаться в колене. На подносе рядом с мышкой лежала груда бутербродов, от которых он постоянно

прибавлял в весе и чувствовал себя фигово. Но времени на посторонние глупости у него не было. Отработка одного движения отнимала у него две-три недели жизни и полдиоптрии. Но он упорно продолжал наращивать вес, теряя время и зрение ради того, чтобы на экране возник кусочек Манхэттена конца 30-х годов, серый «Цеппелин» в небе над ним и тени гигантских механизмов на стенах небоскребов. Создавался этот мир из старых фотографий и рисунков, а первые съемки велись камерой, предназначенной для диагностики (медицинской и промышленной), — тогда у Конрана еще не было техники для киносъемок. Теперь у него есть все, включая славу — не

«Небесный капитан и мир будущего»

вполне справедливую, впрочем, — автора первого полностью сделанного на компьютере фильма.

Но о ней ли он мечтал, когда на стареньком домашнем «Макинтоше» четыре года ковырялся с шестиминутным эпизодом, который станет бонусом DVD с фильмом «Небесный капитан и мир будущего». Если бы Конран жил в России, он бы рассчитывал на то, что его извинят, зная, из какого сора растут стихи, не ведая стыда. Живя в Америке, он успокаивает себя тем, что хотя первые «Звездные войны» отличаются от последних, будто их разделяет тысячелетие, это один фильм. Однако в тот момент, когда робот не хотел поднимать ногу, Конран об этом не думал. В его распоряжении были только общедоступные программы Adobe Photoshop и After Effects, да и старикан компьютер требовал апгрейда, чтобы запустить программу 3D-анимации Маya. Он думал о технике, которая нужна, чтобы превратить квартиру в студию. И он зарабатывал эту технику у рекламных фирм бартерными сделками: я вам рисованную муру — вы мне всякие гэджеты для «Макинтоша». Тогда он не нашел в себе силы воли пойти к какому-нибудь голливудскому продюсеру и попросить сто миллионов под свою затею. Но они с братом Кевином все же нарисовали гигантских железных роботов со следами сварки и заклепок — гиперболических железных дровосеков без сердца, зато с крепкими затылками и мертвой головой (тотенкопф), выбитой на груди. Те прилетали, как самолеты, в Нью-Йорк эпохи Всемирной промышленной выставки, названной «Мир будущего», приземлялись на улицы, а за ними гонялся самолетик-кукурузник, юркий «небесный тихоход», в котором сидел в шлеме летчика сам Керри Конран. Кстати, автор до завершения фильма никогда в Нью-Йорке не был.

Этот любительский ролик, потребовавший самой оголтелой самоотверженности от автора, был предъявлен продюсеру Джону Эвнету благодаря протекции подруги жены брата. Эвнет по-настоящему удивился, призвал Конрана и строго сказал, что дело очень серьезное — надо отдавать себе от-

чет в том, что такие игрушки дорого стоят. Конран засмущался и стал по-балагановски пытаться подсчитать, какая сумма ему нужна для счастья. Не найдя ответа, он получил в свое распоряжение семьдесят миллионов долларов (в десять тысяч раз больше, чем те жалкие семь тысяч, на которые другой кинопартизан Роберт Родригес снимал El Mariachi). Получил он вдобавок восемьдесят девять аниматоров и специалистов по спецэффектам, а главное — легендарную студию Джорджа Лукаса в окрестностях Лондона, что для фаната «Звездных войн» было абсолютным киндерсюрпризом. Следующим подарком судьбы оказалось участие в его режиссерском дебюте голливудских звезд первой величины. Посмотрев в кабинете продюсера тот шестиминутный ролик, Гвинет Пэлтроу, Джуд Лоу и Анджелина Джоли переглянулись и кивнули в знак согласия. Тем более времени на эти съемки у них ушло рекордно мало — двадцать шесть дней у Пэлтроу и Лоу, три дня — у Джоли.

Больше всех времени занял Лоренс Оливье. Надо было пересмотреть километры пленки, прежде чем остановиться на интервью, которое писалось для BBC. Надо было прослушать больше ста часов записей, склеить из них по слову речь Тотенкопфа и понять, что все развалится при первом же прослушивании. Надо было найти актера, сымитировавшего голос Оливье, и обработать результат на компьютере. В общем, тем, кто печется о «нравственности» этой технологии, могут спать спокойно — ей не грозит тотальное применение, живые актеры во много раз экономичнее. В принципе, идея с Оливье принадлежит Джуду Лоу, чья студия принимала участие в работе над фильмом. Сам Конран думал, что тут лучше всего подойдет Борис Карлофф. Но Лоу так хотел сыграть эпизод с сэром Лоренсом! Да и, в конце концов, он это заслужил. Джуд Лоу один из немногих крупных актеров, кто не боится рисковать своим имиджем ради зрительского удовольствия. Джеймсом Бондом его, к сожалению, не выбрали, зато в «Небесном капитане» он побондил на славу.

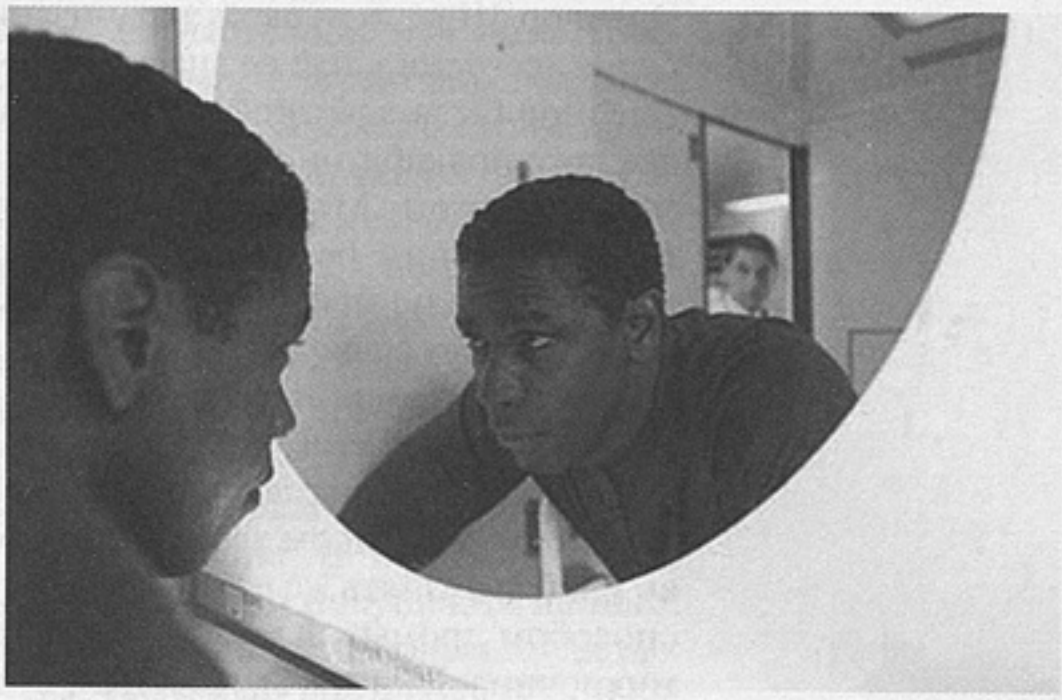
В тот день, когда студия Paramount сказала Керри Конрану, что всё, фильм закончен, денег на счету больше нет, режиссер почувствовал себя космонавтом, после долгих недель невесомости брякнувшимся на землю со всей силой притяжения. Он не понимал, будет ли кто-то смотреть его странное кино. Десять лет были отданы виртуальному вакууму «Мира будущего», и мир настоящего оглушил и смутил режиссера-фанатика. Конран внезапно понял, что сюжет его, конечно, более чем незамысловатый, поэтому провал по части киночудес был бы крахом. Но чудес оказалось достаточно, чтобы получился «Метрополис», смешанный с отвязным «Индианой Джонсом», элегантным классическим нуаром и «трехгрошовой» фантастикой Роджера Кормена. Хорошая смесь, правильная. В финале журналистка, потерявшая при взрыве запас пленки, никак не может решить, на что потратить два оставшихся в фотоаппарате кадра. Сначала, споткнувшись, она снимает вместо какого-то злющего ископаемого землю у себя под ногами. А потом, думая, что романтичнейшим образом ставит точку в препирательствах с отважным капитаном, она нажимает на кнопку, чтобы запечатлеть его мужественный профиль, а не корову под парашютом. Но объектив закрыт крышкой, так что на последнем кадре останется только черный квадрат. Мораль ясна: все, что стоило запечатлеть на пленке, уже снято, зато весь ковчег теперь можно впихнуть на один винчестер и стрелять оттуда идеи, потому что лучше все равно не выдумаешь, а мир будущего всегда создается из прошлого. И, в конце концов, зачем фотографировать Джо Салливана, если он сидит так близко, что его можно поцеловать?

НИНА ЦЫРКУН

Моя мама — Франкенштейн

В 1962 году, когда первая экранизация романа Ричарда Кондона «Маньчжурский кандидат», сделанная Джоном Франкенхаймером на материале войны в Корее, вышла на экраны Америки, Джонатану Демме было восемнадцать лет. Он успел увидеть фильм, а спустя несколько недель после премьеры начался Карибский кризис — противостояние двух супердержав, США и Советского Союза, поводом к которому послужило требование вывода с Кубы советских ракет, размещенных в непосредственной близости от американской границы. Острая политическая ситуация привела к тому, что фильм сняли с проката. Еще через год с небольшим был убит президент Джон Кеннеди, и обстоятельства убийства породили массу толков о существовании крупномасштабного заговора. Поскольку это чересчур прозрачно напоминало фабулу фильма, о том, чтобы снять его с «полки», тогда не могло быть и речи. Так что широкая публика увидела его только с концом «холодной войны», в 1987 году, но эффект и тогда оказался очень силен. А потом «Кандидат» опять был забыт, точнее, казался неактуальным, поскольку пала Берлинская стена, «империя зла», служившая источником панической истерии, разрушила сама себя и не могла больше никого напугать.

Главную роль майора Беннета Марко играл Фрэнк Синатра. Его дочь Тина, которая увидела картину в 1987-м, говорила, что отец загорелся тогда идеей немедленно сделать римейк — с учетом новых обстоятельств. Стало ясно, что бывшие красные (китайцы) теперь не могут выступать в роли «плохих парней» и центр конфликта следует искать внутри страны. Однако в тот момент Тина Синатра была занята

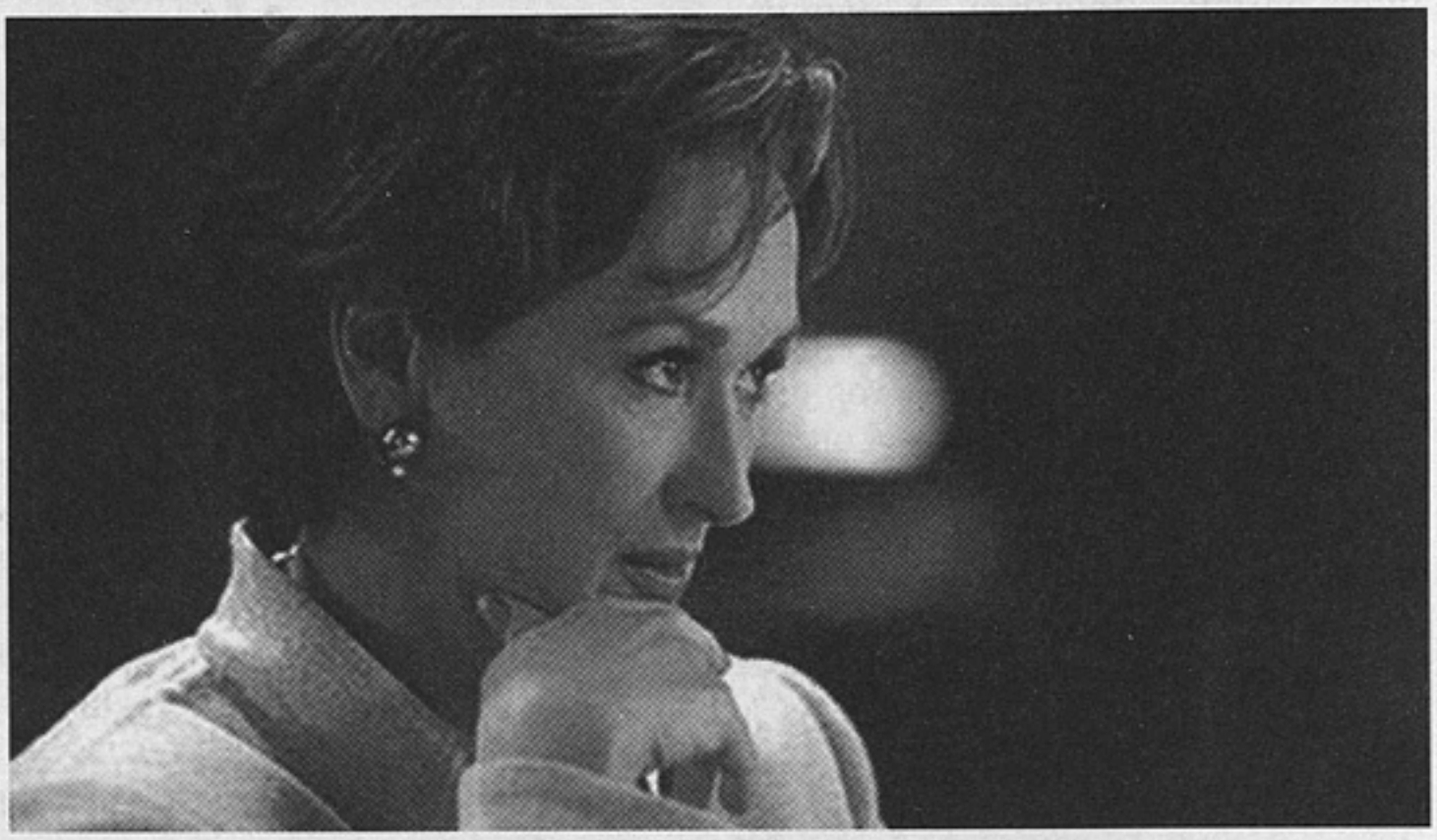


«Маньчжурский кандидат»
(The Manchurian Candidate)
По роману Ричарда Кондона
Авторы сценария **Джордж Акселрод, Дэниел Пайн, Дин Джоргарие**
Режиссер **Джонатан Демме**
Оператор **Так Фуджимото**
Художник **Кристи Зи**
Композиторы **Тони Си, Рей Дэвис и другие**
В ролях: **Дензел Вашингтон, Мерил Стрип, Лиев Шрайбер, Джон Войт, Бруно Ганц, Кимберли Элайз и другие**
Clinica Estetico Ltd, Paramount Pictures, Scott Rudin, Nina Sinatra Production
США
2004

другими делами, а когда освободилась, то проект уже ни у кого не вызывал энтузиазма.

Сюжет тем не менее оказался вечным. Скандалы, связанные с деятельностью концернов WorldCom и Enron, к ужасу американцев, свидетельствовавших, что антиамериканская деятельность вполне может плодотворно развиваться и на родной почве, подстегнули интерес продюсеров. Потребовалось только внести небольшие изменения в сценарий, сместить некоторые акценты, заменить некоторых персонажей.

Центральным (хотя не главным) персонажем по-прежнему осталась



«Маньчжурский кандидат»

Элеонор Шоу. В первой экранизации ее блестяще играла Энджела Лэнсберри (сегодня у нас ее знают по сериалу «Она написала убийство»). Тогда Элеонор была властной женой сенатора, человека слабовольного и безнадежного подкаблучника. Теперь такая дама вполне может и сама стать сенатором. Поэтому Мерил Стрип досталась роль сущего монстра — ужасающего воплощения беспредельного тщеславия и эгоистичной материнской любви, тоже не знающей пределов. Соответственно, объектом и орудием ее амбициозных планов становится сын Реймонд (Лиев Шрайбер), которого она двигает в вице-президенты.

Кандидат в вице-президенты называется теперь Маньчжурским не потому, что является ставленником злокозненных китайцев, а потому что является ставленником всесильного американского агломерата «Маньчжуриан Глобал». Опять же в духе времени кандидат не обрабатывается дедовским способом промывки мозгов, а управляется с помощью вживленного в мозг микрочипа. Причем выясняется, что «Маньчжуриан Глобал» вел своих зомбированных агентов много лет, с 1991 года, со времен первой войны в Заливе, когда патруль капитана Марко был похищен неизвестными, а Реймонд Шоу якобы спас людей и получил за подвиг медаль Почета.

Постановщик классики триллера «Молчание ягнят», Джонатан Демме строит повествование длинного (129 минут) фильма с явной оглядкой на политический фильм 70-х, эпохи его расцвета (достаточно вспомнить «Три дня Кондора» Сидни Поллака), но по собственным проверенным рецептам, умело сохраняя и нагнетая напряжение за счет монтажных стыковок, флэшбэков, ведя фабульную линию прерывистыми информативными фрагментами — Беннет Марко (Дензел Вашингтон) пытается выяснить подлинную историю, произошедшую с его пропавшими в Кувейте солдатами, которая постепенно вырисовывается в его собственных отрывочных воспоминаниях и встречах с разными людьми. (Странно, правда, что вшитую ему в спину капсулу он обнаруживает по прошествии тринадцати лет, но, может быть, он думал, что это обыкновенный боевой шрам.) Повторяющиеся детали, назойливым рефре-

ном звучащее слово «имплантант» не только рисуют картину безумия Беннета Марко, которого отправляют на лечение, но и создают всепоглощающую атмосферу безумия, репродуцирующую известную истерию 50-х.

Поиски Беннета Марко (в том числе в Интернете — еще одна примета времени) идут на фоне предвыборной гонки и сопровождаются постоянным радио- и телекомментарием, который выполняет в синтаксисе фильма роль знаков препинания — от запятых до знаков восклицания (когда подсчитаны голоса электората). В то же время СМИ исполняют и собственную самостоятельную роль, погружая события фильма в актуальную повседневность: комментарии к вымышленным событиям вкрапливаются в плотно звучащий словесный фон из фрагментов выступлений политиков, дискутирующих о борьбе с терроризмом и угрозе гибели демократии из-за введения все новых и новых рестрикций. И это, в свою очередь, усиливает ощущение глобального кошмара и параноидального страха в мире, где все новости — только плохие новости. Неизбывность этого кошмара, обеспечивающая печальное бессмертие сюжету, подчеркивается словами Реймонда Шоу, который говорит, что думает о той ночи, когда он якобы спасал отряд, как о будущем.

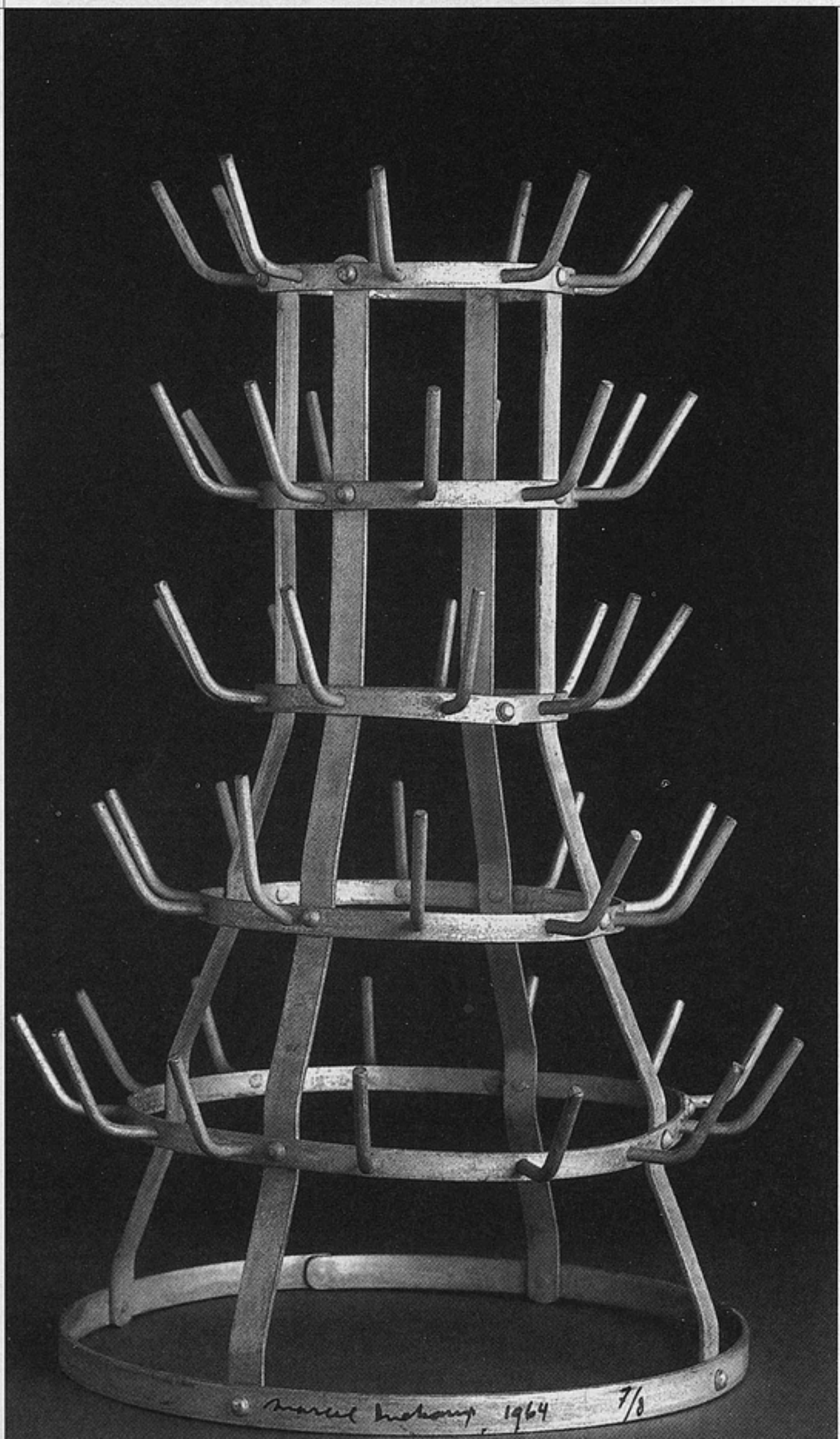
Грандиозное электоральное шоу словно прорезается резкими лучами прожекторов, поочередно направляемых то на одного, то на другого персонажа. Если Лиев Шрайбер, в сущности, вышивает по канве своего предшественника Лоренса Харви, то Дензел Вашингтон в роли Марко и Мерил Стрип в роли Элеонор явно сыграли здесь свои оскаровские роли.

Мерил Стрип играет женщину, которая упивается своим умом, своей властью, проецируя свои амбиции на безвольного сына. Она из тех людей, с появлением которых сразу становится ясно, кто тут главный, кто тут самый умный, и она же любуется собой, будто глядя на себя со стороны: ну, мол, какова? Когда эта элегантная дама с безупречной прической и маникюром с хрустом грызет кусочки льда из стакана с кока-колой, в ней явственно проглядывает безжалостная хищница. «Куда делись настоящие мужчины, мужчины, способные на действие?» В ее разговоре с сыном звучит определенная аллюзия на фильм Франкенхаймера — Элеонор вспоминает о своем недостаточно активном муже. Зато сына она «немножко подправила», чуть-чуть, чтобы получилось то, что ей нужно, ее создание, ее творение — агент, который способен «вершить историю», который сможет стать во главе нации. Недаром на обложке журнала «Форчун» на первом плане именно она, а ее сын-кандидат — только на втором. Она любовно лелеет Реймонда, острым глазом подмечая досадные несовершенства — сальные волосы, неподходящий к костюму галстук, — эти мелочи ее прямо-таки бесят.

Элеонор Шоу — леди Франкенштейн, не дрогнувшей рукой превратившая родное любимое чадо в машину-убийцу. И она же посылает его на смерть. В эпизоде, где она сообщает сыну о грядущем покушении на него, он ведет себя, как безвольная жертва, послушно выслушивающая новость и инструкцию — стать точно на то место, где следует по протоколу. Так же, с улыбкой идиота, он сидел в кресле докторов, вживлявших ему микрочип в головной мозг: «Больно не будет, вы почувствуете лишь легкое покалывание и небольшое давление...» В отсутствие команд этот зомби пассивен и недалек умом, а раскрывшаяся ему тайна окончательно убила в нем волю к жизни. Мать же, подтверждая, что да, убийца, конечно, будет умелым снайпером, медленно обтирает его обнаженный торс влажной салфеткой, будто омывает труп.

Эта трагическая нота подхватывается и усиливается финальным аккордом, когда Беннет Марко бережно кладет в прозрачную воду залива старую фотографию пропавшего патруля и веселые смеющиеся лица молодых солдат смываются волной, исчезают в небытии. Политический триллер заканчивается как реквием по новым и новым поколениям сильных и здоровых мужчин, обреченных служить марионетками в руках невидимых кукловодов большого бизнеса, большой науки и большой политики.

К О М М Е Н Т А Р И И



ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

Артхаус, в котором живет Микки Маус

Постмодернизм неуловим, определительные — мимо. Но ловким движением Дэвида Копперфилда он снимает противоречия между авторским и коммерческим искусством. Поскольку «моя субъективная реальность» превращается в универсальное зеркало, готовое отражать и цитировать любые факты, артефакты, любой язык — даже кич или телерекламу, — граница между высоким и профанным стирается до дырки на поверхности мира. Из дырявой промокашки, впитавшей чужие тексты, так или иначе, сквозит метафизика. А единственным критерием истинности произведения оказывается его жизнеспособность.

Когда Ларс фон Триер, или Джим Джармуш, или даже прилежный ученик последнего — Квентин Тарантино затевают с публикой постмодернистскую игру в жмурки, в роли слепого ловца воздуха оказывается не только зритель, но и высоколобая критика. Дикарь следит за игрой теней на стене пещеры, умный христианин проецирует на экран содержание своей интеллигентской подкорки.

Этот парадокс напоминает поведение героев из старого фильма с Питером Селлерсом «Будучи там». Садовник-идиот постоянно говорит про свою работу — просто потому, что ничего другого не видел и не знает. А вполне респектабельные люди считывают его слова как мудрое иносказание, чуть ли не как библейскую притчу. Вывод: когда текст примитивен до такой — крайней — степени, он легко становится вместилищем любого смысла и поэтому получает мифологический статус.

То, что мы считаем «коммерциализацией», на самом деле есть нечто иное. Эта стратегия называется «бить врага на его территории». Вы хотите видеть на экране кунфу, гангстеров, потоки искусственной крови, слезоточивую мелодраму? Вы это получите в полной мере. Но только в придачу к нашей синефильской иронии, изощренному визуальному ряду, любимой музыке — иными словами, в нагрузку вы получите всю нашу нерастраченную субъективность. По-моему, не самая плохая стратегия выживания.

Примета: если в доме появляются мыши, значит, они кого-то выживают.

Россия — страна упущенных возможностей и невыученных уроков... Минувшее десятилетие могло стать для отечественного кинематографа временем смелых экспериментов в области языка. Безответственная (потому

что безответная) игра ума и таланта — вот что было необходимо, как воздух, как молоко для новорожденных. Покуда кино не стало бизнесом, а служило удобной формой отмывания денег, наш артхаус мог стать самым ярким, самым захватывающим направлением мирового кино. Вместо этого господам продюсерам угодно было играть в Голливуд. Раздуваясь от чувства собственной важности, они твердили о «продюсерском кино», о том, что понимает и чего, увы, не понимает «простой народ». О рейтингах, о доблести, о славе... При этом они ухитрялись запускать жадную руку в бюджет фильма — и без того смехотворный — и навязывать творцам свой дурной вкус и убогое, неинтеллигентное мышление... Нынче на дворе другая эпоха. Вороватый народец постепенно уходит со сцены. Остаются профессионалы и идеалисты. Скажите, я немного идеализирую? А как насчет пятнадцати миллионов у.е., заработанных за месяц «Ночным Дозором»? Кстати, этот фильм — воплощение той же стратегии, что мы наблюдаем в «Убить Билла». Синефильская пластика, по плотности языка превосходящая любой мыслимый мейнстрим, и — «простая, как мычание» история домохозяйки, качнувшей чашу весов в сторону сил зла. Первоисточник: «Любовь зла — полюбишь и козла». В смысле — «рогатого».

По слухам, Голливуд финансирует артхаус из корыстных соображений. Всегда есть шанс, что за пару-другую миллионов ты купишь настоящую дойную корову. Однажды потратив сущую ерунду на «Криминальное чтиво», компания «Мирамакс» вдруг стала крупнейшим игроком на рынке. Впрочем, это сюжет для смелых и умных. Для бизнесменов с интуицией поэта. Или, по крайней мере, садовника. А деньги — это ведь просто навоз: годятся для чего угодно.

Конечно, артхаус был и остается уделом идеалистов. Именно по этой причине ему не суждено сойти со сцены. Потому что закон выживания культуры находится в трагическом противоречии с биологическими нуждами человека (равно как и с идеологическими нуждами власти).

Советский артхаус — это вонючий подвал огромного дома, где звучит сплошной монолог подпольного человека. Психопатия Тарковского только усугублялась, оттого что ему предлагали время от времени пройтись по ковровой дорожке парадной залы. Наверняка в подобных ситуациях он ощущал себя не Гагариным, а шутом гороховым.

Новый русский артхаус — это скорее коттедж в элитном поселке, который поочередно по-барски крышуют государственные или иные структуры. Причина? Все тот же идеализм, присущий иногда дремучим прагматикам. Крайности сходятся, чтобы родить химеру.

Как теперь называют московские рестораны? «Дядя Ваня», «Хлестаков», «Обломов», «Кафка», «Война и мир». В отечестве культура и мифология совпадают и прорастают в быт с легкостью крапивы. Не сделать ли из этого вывод, что наш зритель ориентирован на культуру не столько интеллектуально, сколько на уровне коллективного бессознательного? (Как тут не вспомнить поруганную либералами соборность.) В самом деле, почему меланхоличная и горестная фигура дяди Вани должна пробуждать аппетит? Каким это макаром мрачный абсурдист Кафка способствует чувству комфорта и защищенности?

Артхаус в России имеет еще одно уничижительное прозвище: «кино не для всех». Шёнберг писал, что любое искусство — не для всех. А то, что для всех, — это как раз не искусство. Утверждение, пожалуй, спорное, если вспомнить русскую классику, но можно уточнить эту максиму, сказав, что любое *современное* искусство — не для всех... Впрочем, меня здесь интересует другой аспект.

Никто, я думаю, не будет спорить с тем, что общество наше, не успев стать гражданским, начало стремительно расслаиваться. Границы между кастами пока еще проницаемы, но Индия как достижимый идеал уже маячит на горизонте. Значит, в культуре, хочешь не хочешь, возникает специализация. В театры народ уже давно ходит избирательно. В кино тоже будут воз-

никать «ниши»: для подростков, для интеллектуалов, для людей, которые так напряженно зарабатывают деньги, что им всегда нужно расслабиться, и т.д. Это не плохо и не хорошо. Это простой факт, с которым прокатчикам и продюсерам придется считаться.

Если артхаус нужен только десяти процентам от ста сорока миллионов, то это, согласитесь, не так уж мало, потому что интеллигенция как раз чувствует разницу между кинопроекцией и домашним видео.

Некоммерческим артхаусный фильм делает не проклятие Нибелунгов, а отсутствие очевидного сюжета. «Простой зритель» не способен следить за происходящим на экране, если ему не рассказывают более или менее внятную историю.

Но если задаться вопросом: что дает художнику отказ от линейной истории? Ответ: возможность нескольких или многих сюжетов, лежащих на разных уровнях текста. Сознание наблюдателя скользит в том направлении, которое обусловлено его субъективностью. Для кого-то это мучительно — выбирать точку зрения, точку сборки чужой реальности... Иными словами, артхаус — это пища свободного человека, для которого собственно свобода равна свободе интерпретации.

Сегодня творцы, населяющие артхаус, не стесняются рассказывать примитивные истории, взятые прямо из комикса. Наивное искусство всегда переживает ренессанс в начале новой культурной эпохи.

Ощущая свою предрасположенность к барокко, я сам себе кажусь анахронизмом, а выход ищу в кино, где мой язык еще достаточно наивен, чтобы отпугивать местных маугли.

Артхаус, как и любая поэзия, занимается — в основном — исследованием границ и возможностей языка. Эта постоянная разведка недр нужна сапиенсам не меньше, чем разведка нефти. Поскольку способность человека мыслить возникает именно из языка, а не наоборот.

ГЛАС НЕСОГЛАСНОГО

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

Метастазы

Несколько лет назад, после того как Дума с подачи президента с энтузиазмом реанимировала гимн СССР в качестве гимна России, а потом затеяла вернуть его на телевидение, чтобы по всем каналам каждый день с него начинался и им кончался, я, представив сэндвич, какой получится (не знаю уж, что помешало законодателям реализовать замысел), сделал видеофильм, воплотивший неосуществленную затею. Зритель вроде как переключает кнопки каналов и два с чем-то часа смотрит попурри, в начале которого схема разделки коровы из какой-то рекламы разваливается под торжественные звуки гимна-феникса на составные части, девица под те же звуки, кокетливо полуотвернувшись, снимает лифчик перед очкариком, у которого в самый интересный момент запотевают стекла — настолько хорош рекламируемый кондиционер, а в Косово расстреливают «девятку» с пассажирами. В заключительных кадрах моего творения Муссолини в исполнении Бандераса, подавшись из коммунистов в фашисты и подравшись на этой почве с бывшими соратниками, под те же волнующие аккорды милуется со своей новой пассией, а в очередной серии «X-Files» у пациента под гимн СССР—России откачивают жир, который, наоборот, на глазах становится красным («наоборот» Бенито и гимну).

Между началом и концом в моем видеофильме есть, в числе прочего, фрагменты передачи о работе спецслужб по подготовке и обеспечению государственных визитов на высшем уровне. Закадровый ведущий и герои в кадре то с пафосом, то с умилением воспевают одновременно добрые старые времена, органы безопасности и тех, чью безопасность они, несмотря ни на что, доблестно обеспечивали и обеспечивают. Фильм был приготовлен к визиту Путина в Австрию и стал одним из первых, если не первым, в длинном ряду такого рода телепродукции. Так что включение его в попурри вместе с ток-шоу «Моя семья», «Детектив-шоу», культовыми американскими сериалами и фильмами вышло корректным. Более того, те ток-шоу давно уж не токуют, отечественные сериалы ощутимо теснят американские, а мода на интерес к советскому прошлому и его вождям — не говоря об апологетике старых и новых «органов» — все набирает силу. Взять хотя бы проникновенные документальные ленты про Брежнева и про Андропова, где у первого обнаружилась уйма человеческих и политических плюсов, и вообще, как выяснилось, очень достойный был лидер — не хуже, чем «у них», только что не ушел вовремя, а второй и вовсе, оказывается, человек трагической судьбы, кристальной, при этом тонкой души и реформатор почище нечистоплотных либералов. Да вдобавок ры-

царь-спаситель венгров (в 56-м) от самих себя, совершенно потерявших человеческий облик.

Опираться на предтеч для повышения своего авторитета — как бы вставать им на плечи — дело рутинное: тот же Сталин весьма активно задействовал для этого заказной исторический эпос. Разве что ему для массового уничтожения сограждан в качестве идейной опоры понадобились главные тираны и душегубы русской истории Иван IV и Петр I, а — и в этом нет ничего удивительного — главным героем путинского эпоса оказался Андропов, выступающий эдаким провозвестником — Иоанном Крестителем «органов» на верховную власть. Бог не дал ему времени, чтобы осуществить задуманное — в том и трагизм судьбы, зато у *принявшего* эстафету навалом времени, чтобы осуществить историческую миссию новой экспансии этих органов в тело России. Чтобы стать монопольным и самодержавным возвышением над ней, Политбюро и ГБ в одном флаконе, в одном лице. А что герои не только созидаемого эпоса, но и фольклора — сколько их было, бесчисленных анекдотов о том же вечном Брежневе или скоротечном Андропове, который из последних сил бросился ловить прогульщиков ударного социалистического труда в банях и забегаловках (нет, вру — байки про это были, а анекдоты сложиться не успели, слишком мимолетным было правление), — это тоже в порядке вещей, соответствует известной логике воспроизводства трагических событий истории.

Из той же эпической бочки черпают вдохновение и создатели вышеупомянутого фильма про вертухаев, который ненавязчиво и отчасти опосредованно воспевает нынешнего лидера единым в двух лицах — в качестве члена конгрегации, охранявшей прежнюю жизнь, и лица, охраняемого в нынешней, — и творцы всей прочей навязчивой апологетики КГБ и других спецслужб в «документальных» и «художественных» фильмах и сериалах. С той же целью усиленно эксплуатируется социалистическая продукция на эти темы, включая самую низкопробную, а также — что не менее существенно — советские технологии и сам *дух* подачи материалов, вернувшиеся на ТВ.

Прежде всего — в информационные программы, где лидер страны, что бы ни происходило в ней и за ее пределами, появляется чуть ли не в каждом выпуске, как прежде генсек, всегда в ореоле безгрешности. Разве что все менее подвижный Брежнев годами без всяких затей взасос перецеловывал все, что двигалось ему навстречу, изредка прерывая это занятие стоическим зачитыванием со съездовской трибуны многочасовых докладов, а спортивный Путин активно перемещается: то на раскопки съездит, то в Чечню, то на теракт, там выступит и сям, где к народу обратится, где чиновнику наставления даст, а то и нагоняй — болеет, иначе сказать, за все. И везде поспевает за всем приглядывать. А как-то, напротив, к себе собрал со всего мира всех-всех глав зарубежных миссий и наказал им формировать «более привлекательный образ России» — этой встречей начинались «новости-вести» на всех каналах.

Симптоматично, что после разгона на НТВ аналитических, дискуссионных, юмористических и прочих программ и шоу политического профиля, которые хоть что-то себе позволяли, тамошние информационные программы «намек поняли» и стали вещать почти «как все» — в духе золотого века соцреализма. Не брежневских времен, а скорее — Большого стиля, если вообразить себе сталинское телевидение. Впрочем, и кинохроники той поры позволяют положительно судить о сходстве. Позднесоветские времена уже не то: не вкладывали тогда в новости душу и творческому воображению разгуляться не давали — один голый ритуал, украшенный проникновенными обертонами голосов ведущих. Померк, словом, в застой образ вездесущего вождя, отца, покровителя всего сущего. А теперь он опять воссиял: вдохновляемая указаниями и намеками, подкрепляемая самоцензурой и инициативой снизу, идет лепка нового кумира — вот ее, с попутным удалением последних для нее препятствий, мы сегодня и наблюдаем по

«ящику». И ревизия либеральных завоеваний 80—90-х суть органическая часть этого процесса. В результате, к примеру, Горбачев и Ельцин уже давно стали де-факто врагами народа — отрицательными героями нового эпоса, а, к примеру, молодые ведущие передачи «Дата», посвященной событиям августа 91-го, представили члена ГКЧП генерала Варенникова, комментировавшего события, как патриота с принципами (ТВЦ, 23 августа с.г.). Вполне в порядке этих вещей сторонников ГКЧП — согласно интерактивному опросу зрителей — к концу передачи оказалось заметно больше, чем противников.

Еще одно следствие сегодняшней ревизии — «обратная» ревизия советской истории. Она хорошо заметна в той же реабилитации советских вождей, в усердной реанимации их «положительного образа», но местами реванш идет уже с перехлестом, так что история СССР становится аж краше и святее прежней. К примеру, в программе «Тайны века» на Первом канале, посвященной 65-й годовщине начала второй мировой войны, привелось выслушать оправдание пакта Молотова—Риббентропа, включая (sic!) его секретное приложение — мы его, как выясняется, больше не стесняемся. В конце 80-х публичное признание руководством страны наличия этого приложения стало важной исторической вехой прекращения ее советского бытия и вхождения в цивилизованный мир — так тогда казалось. А тут, оказывается, дело в том, что Гитлер, гадюка, вынашивал план онемечить прибалтов! Вот и пришлось их спасать, оккупируя (то ли дело наш сталинский план обрусить)! И другие телетайны просто прелесть — те, что вдалбливались каждому советскому школьнику, а теперь подаются в стиле нацсоцреализма: кроме продажного гнилого Запада, пошедшего на Мюнхенский сговор и в корне неправых, не оценивших чистоту наших помыслов гоношистых прибалтов, были еще подлые полячишки, готовившиеся воевать против нас на стороне немцев. Вот и пришлось напополам с теми Польшу почикать — превентивная вынужденная защитная мера. И вообще, все гады, а «мы» — Сталин и СССР — прямодушные и простодушные жертвы международных интриг и заговоров. Сие эпическое полотно патологической национальной невинности и интернациональной жертвенности, что оттенены низостью остальных наций, их коварством и рвачеством, помогали живописать комментарии больших ученых Александра Дугина и Роя Медведева. И этот идеологический коктейль под адекватным названием «Приговор для Европы» и под видом документалистики шел по главному национальному каналу в самое ходовое время!

Разумеется, такого рода метастатические процессы на телевидении следует рассматривать в более широком контексте возвращения в сегодняшнюю реальность — на почве *не случившегося покаяния* — всех «старых песен о главном». И овладения ими реальностью. Ну да сколько можно об одном и том же? Пожалуй, последняя надежда на ту самую логику, по которой трагедии имеют свойство повторяться лишь как фарсы.

ВКЛАД В КУЛЬТУРУ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Диалектика отката

Сегодня даже подросток не раз слышал про откат. Все знают, что откатом называется сумма денег, которая неофициально уплачивается исполнителем заказчику за размещение заказа. Возникла устойчивая иллюзия, что подобного рода процедура — порождение наших дней. Однако явление, о котором идет речь, существовало давно. Знаменательно, что откат появился в Российской империи одновременно с перестройкой, гласностью, оттепелью. Это произошло во второй половине 60-х годов XIX века.

В пореформенной России огромные денежные массы и множество людей были одновременно приведены в движение. Дух наживы и призрак бешеных денег бродили по российским просторам. В погоне за ними сотни тысяч людей теряли последнее и разорялись, а никому до этого неизвестные темные личности буквально из воздуха делали колоссальные состояния. Члены Санкт-Петербургской артели художников, первой в истории русского изобразительного искусства самостоятельной творческой организации, не остались в стороне от этих процессов, в которые была вовлечена вся страна. Недавние выпускники Императорской Академии художеств, в 1863 году отказавшиеся писать картины на заданный Советом Академии сюжет, создали эту артель. Живописцы полагали в течение пяти лет своим совместным трудом составить приличный капитал, а затем пустить его в оборот: рискованные финансовые спекуляции способны были разорить, но одновременно могли принести баснословный барыш. Соблазн был слишком велик. Быстрыми темпами шла постройка нескольких железных дорог: укладывались рельсы и шпалы, сооружались помпезные вокзалы и многочисленные железнодорожные станции. Возводились великолепные общественные здания. Полным ходом шли работы в храме Христа Спасителя. Постоянно строились новые и перестраивались старые церкви. У художников-монументалистов было обширное поле для приложения своих сил. Роспись большой церкви и написание иконостаса для храма, украшение внутренних интерьеров вокзала или иного общественного здания — подобного рода художественная и организационная работа внушительных размеров не могла быть выполнена одним художником единолично. Однако руководителем проекта мог стать лишь маститый живописец, а обладавшие именем и репутацией профессора Академии художеств не гнушались прибегать при выполнении таких изрядных заказов к беззастенчивой эксплуатации начинающих художников, скупо и крайне неохотно оплачивая их кабальный труд. Все это было в порядке вещей и никого особенно сильно не возмущало.

«И отчего это так человек дурен, что ему ничего не значит заставить за се-

бя работать другого и потом из него же выжать и сок, если возможно», — этот риторический вопрос задал И.Крамской жене, когда сам оказался в положении наемного работника. Члены артели попытались разорвать этот порочный круг и в нескольких печатных объявлениях адресовались непосредственно к публике, игнорируя именитых комиссионеров, бравших львиную долю от стоимости любого заказа. И никто до поры до времени не задумывался о подневольном положении свободного художника, вынужденного в своих работах угождать вкусам публики, которая заказывает и оплачивает эти работы. Впрочем, российская публика пока что не спешила обращаться к услугам неизвестных ей живописцев. Излишне демократичная квартира в отдаленной части города не внушала особого доверия и отпугивала состоятельных и щепетильных заказчиков, а отсутствие рекламы не позволяло членам артели получать регулярные заказы, что, в свою очередь, мешало им показать свое мастерство. «Надобно публиковать не на Петербург и Москву, где и без того много художников, а на всю Россию; публиковать до тех пор, пока каждому миллиону людей въестся в память существование Общества, пока он будет даже и во сне видеть, что мы исполняем всякие художественные работы, не стесняясь ценою, — этого бояться нечего, потому что работы некоторые мы можем и передавать, как, например, случалось нам уже», — писал И.Крамской И.Тулинову. Следовало срочно сменить квартиру, поселиться в респектабельном районе и провести широкомасштабную и длительную рекламную кампанию. Но денег на все это не было — и разорвать порочный круг не удавалось.

И тогда Крамской принял предложение профессора Маркова и согласился расписать главный купол храма Христа Спасителя в Москве. Алексей Тарасович Марков был профессором класса исторической живописи Императорской Академии художеств и руководил важнейшими работами по росписи храма. Знаменитый профессор Петр Васильевич Басин, имевший большой опыт монументальной росписи в Исаакиевском соборе, из-за потери зрения был уже не в состоянии лично воплотить в жизнь свои грандиозные замыслы по росписи храма или выполнить хотя бы часть от колоссального объема предстоящих работ. Работу поручили Маркову. И никто не подумал о том, что у Алексея Тарасовича не было для этого ни необходимого опыта, ни художественных талантов. Если имя профессора Басина хорошо известно специалистам по истории монументальной живописи, то о профессоре Маркове не знает практически никто. Карл Брюллов прозвал его Колизеем Фортунычем. В молодости Марков написал картину «Фортуна и нищий» и, став пенсионером Академии художеств, за все восемь лет жизни в Риме нарисовал всего лишь эскиз картины «Колизей, или Первые мученики христианства», обещая со временем создать и саму картину. Совет Академии поверил Маркову. Остряки шутили, что профессорское звание ему дали *в долг*. «25 лет белый холст стоял в его мастерской, и картину никто не увидел». Колизей Фортуныч был постоянной мишенью для разнообразных острот. Все потешались над его творческим бесплодием, но никто не отрицал его незаурядные педагогические способности. «...Всякий из нас отдаст ему справедливость, что это был лучший профессор и преподаватель, а потому учеников у него было более всех».

Марков взялся за роспись храма, ибо слишком выгоден был заказ, позволяющий ему обеспечить себе кусок хлеба в уже подступившей старости, но очень скоро понял, что не сможет расписать главный купол к указанному в контракте сроку. Почтенному профессору, которому уже перевалило за шестьдесят, нужно было срочно браться за кисть и взбираться на леса. «К сожалению, ни его практика, ни лета этого не дозволяли». Записки хорошо осведомленного современника позволяют нам увидеть механизм сделки, заключенной Колизеем Фортунычем. «Живописные работы в храме Христа раздавались профессором, взяточником Тоном на громадные суммы, конечно, со взиманием в свою пользу крупного куша. Видя доброту и покладистую натуру А.Т.Маркова, Тон дает ему расписать купол за сто тысяч рублей серебром. Взял он за эту услугу двадцать пять тысяч на свои карманные расходы.

Ну, бедняку подобный заказ был манной небесной. Но силы Маркова были уже плохи давно, а потому, скомпоновав эскиз — Бога Саваофа, окруженного сонмом херувимом, он стал подыскивать доброго человека, художника, который за умеренную плату исполнил бы его работу честно под его руководством. Ученик его Иван Кузьмич Макаров взялся за дело, но, будучи беден и обременен громадным семейством, забирал у него шибко деньги, а Марков держал мошну очень туго. Да кроме того, он обязал Макарова сделать двадцать херувимов громадной величины для купола, от чего тот отказался, говоря, что это не его дело, ибо он взялся написать только Бога, и не более, и что готов, пожалуй, писать и херувимов, но с готовых прорезей. Марков сделал пять да и говорит: «А остальные вы кувыркните врассыпную, переворачивая бумагу». Такое нищенство в капитальной работе показалось Макарову недостойным, да притом же Марков отказал ему в деньгах, и он отказался от работы. Делать нечего, надо было искать нового силача-художника, а потому Алексей Тарасович обратился к другому своему ученику, человеку опытному, рисовальщику строгому — Евграфу Семеновичу Сорокину, посулил за работу двадцать пять тысяч, ту же сумму, что и Макарову. Первым делом приемная комиссия потребовала выпрямить Бога Саваофа, ибо он был крайне плохо нарисован и валился из купола. Марков находил, что и так сойдет. Но Сорокин, пользуясь его отъездом в Петербург, перечертил фигуру. Когда Марков приехал обратно, то пришел в ужас и смятение, так что на другой день Евграф Семенович, прибыв рано утром на подмостки, скипидаром смыл все им сделанное и более уже на строение не являлся»[1].

Время сдачи приближалось, а еще ничего не было сделано. Профессор Марков был в отчаянии и вновь обратился за помощью к ученику, на сей раз к Крамскому. В октябре 1865 года профессор исторической живописи Марков и «классный художник» Крамской заключили между собой и в установленном законом порядке оформили следующее условие: Крамской за сумму в десять тысяч рублей серебром брал на себя обязательство к апрелю 1866 года расписать главный купол храма Христа Спасителя «по эскизу, рисункам, картонам, а также и указаниям самого г-на проф. Маркова», а также в случае необходимости приготовить новые рисунки, этюды и картины, «вспомоществующие успеху дела». Первоначально Крамской запрашивал двенадцать тысяч, Марков соглашался на шесть. Сошлись на десяти. Слов нет, если бы профессор Марков не оказался в отчаянном положении, то он никогда не предложил бы таких больших денег своему помощнику. Для разночинца Крамского, обремененного женой и детьми, десять тысяч рублей серебром были огромной суммой. Впрочем, было совершенно очевидно, что Крамской просто физически не сможет самостоятельно расписать купол в указанные сроки и будет вынужден привлечь товарищей по артели, то есть ему придется отдать часть этих денег своим помощникам (ими стали Богдан Богданович Вениг и Николай Андреевич Кошелев).

Существовало немаловажное обстоятельство, ощутимо повышающее ценность предложенного контракта. Именно в это время бумажный рубль стал резко падать в цене, обмен ассигнаций на звонкую монету был затруднен, а затем и вовсе прекращен, вот почему Крамской был застрахован от последствий инфляции[2]. Однако Иван Николаевич не скрывал своего раздражения. Фактически он на целый год продал свой ум и свои силы профессору Маркову, который в глазах всех продолжал оставаться автором росписи храма и в этом качестве должен был получить гораздо больше денег, чем реальные исполнители нелегкого и ужасно утомительного труда — Крамской и его товарищи. Иван Николаевич уничижительно аттестовал пожило-

---

[1] Это свидетельство злоупотребления профессором Тоном своим служебным положением, принадлежащее А.П.Боголюбову («Записки моряка-художника»), подтверждается и другим современником, Ф.Ф.Львовым.

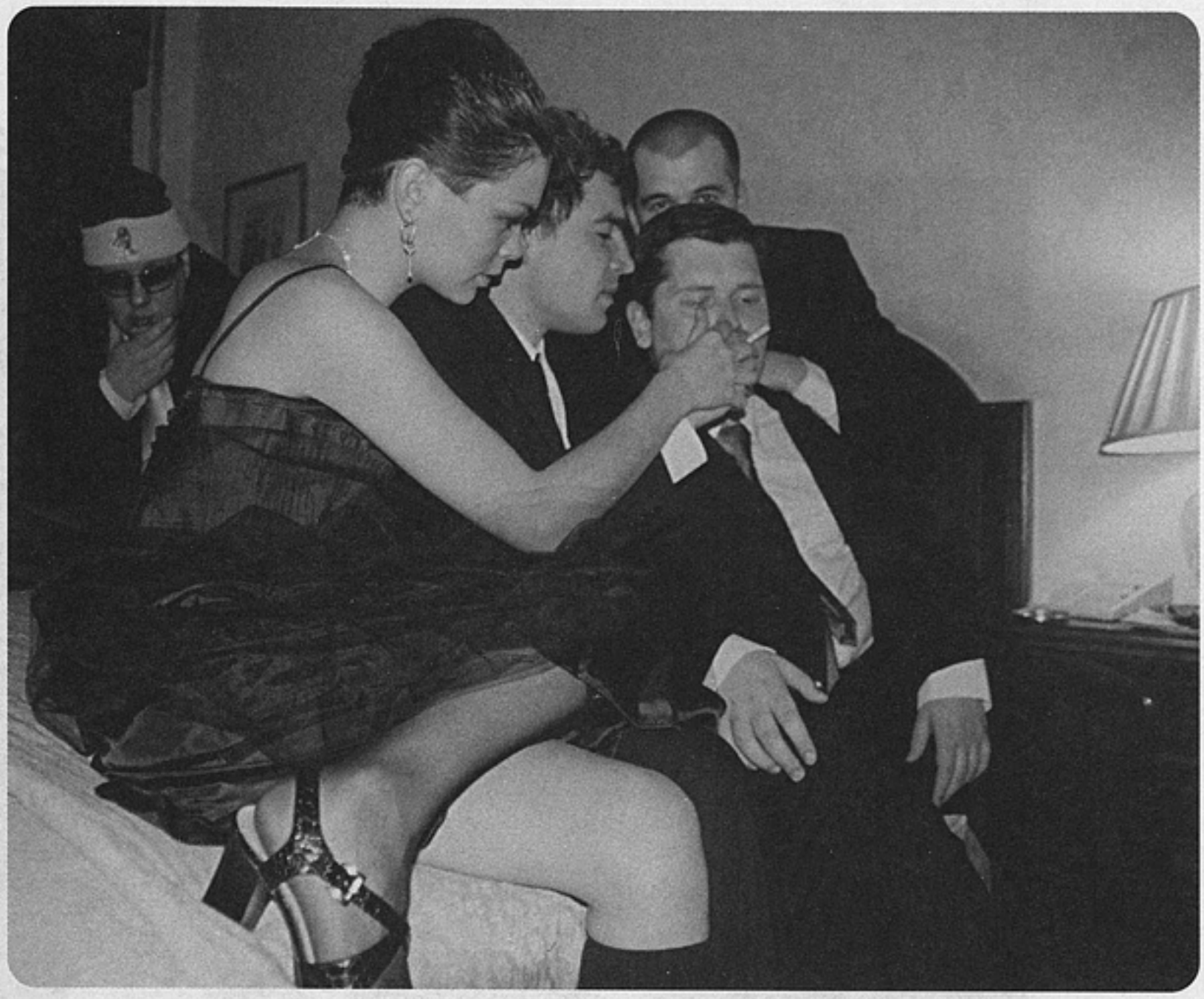
[2] В августе 1863 года в связи с напряженной международной обстановкой Государственный банк прекратил производить платежи золотом, а в ноябре — и серебром. Курс ассигнаций катастрофически упал. 22 ноября 1863 года в дневнике земляка и друга художника появилась многозначительная запись: «Словом, в денежном и промышленном мире страшная суматоха».

го профессора «скотиной» и пояснял причину своего недовольства: «Он нерешителен, вял, стар и никуда не годен». Убежденный демократ был недоволен устройством общества и жаждал социальной справедливости в большом и малом. Даже в частном письме логику рассуждений профессора Крамской представлял в духе устойчивых традиций обличительной литературы: «Я чист и спокоен и, уж конечно, не могу поделиться с тобой, ведь я — имя, генерал, профессор, да мне и неприлично работать самому, когда я могу и в силах заставить другого за себя трудиться; вот что слышится мне во всем человеческом плутовстве и несправедливостях. Горько, вот как горько!» Он рассуждал с максимализмом молодости и не желал считаться с силой вещей, ибо без помощи профессора Маркова никому неизвестный вчерашний академист никогда бы не получил заказ, позволяющий не только быстро заработать большие деньги, но и составить себе профессиональную репутацию. А профессору Маркову, вероятно, было не менее горько: его старость никак не была обеспечена государством, вот и приходилось поневоле плутовать. «Он имел эту грустную черту неудачи, которая тяжело легла на его душу», — вспоминал о нем Николай Николаевич Ге.

Это была типично российская история. Государственное устройство империи было на редкость негуманным. Вспомним «Севастопольские рассказы» Толстого. Молодой и только что прибывший к первому месту службы артиллерийский прапорщик Володя Козельцов был обескуражен, узнав, что командир его батареи кладет себе в карман разницу между реальной и номинальной ценой на овес для артиллерийских лошадей. (Разница в цене была весьма ощутима, «экономия» составляла более 30 процентов и ежегодно приносила командиру пятьсот рублей в мирное время и семь-восемь тысяч во время войны. Никто не считал это грехом, поэтому и доходы подобного рода называли *безгрешными*.) Володя Козельцов впервые столкнулся с прозой жизни и изнанкой воинской службы защитников осажденного Севастополя. Прапорщик был очень смущен тем обстоятельством, что ни один из присутствующих при разговоре боевых офицеров не осудил такую «экономию». Каждый из офицеров, получавших не более двух-трех сотен рублей в год, мечтал о том дне, когда сам станет командовать батареей и получит право на безгрешные доходы, и только юный прапорщик был искренне убежден в том, что он сам никогда не станет этого делать. Он поспешно заявил: «Я это считаю неблагородно». И тогда пожилой капитан, прослуживший два десятка лет «в нужде постоянной», наставительно заметил Володе: нет никакого греха в том, что офицеру дают возможность «за его службу кусок хлеба под старость нажить». Прапорщику «ужасно стало совестно и стыдно за то, что он так необдуманно сказал».

Взявшись за роспись главного купола храма Христа Спасителя, Крамской очень многое поставил на карту. Он рисковал собственным здоровьем, профессиональной репутацией художника и будущим своей семьи, многомесячную разлуку с которой переживал болезненно и мучительно. Но опасность не ограничивалась только этим. Готовую работу предстояло сдать не профессору Маркову, а самому профессору Тону, автору проекта и главному архитектору храма. Это немаловажное обстоятельство, значительно увеличивая и без того немалый риск, могло привести к самой настоящей катастрофе. Все переделки и исправления Крамской, согласно заключенному с Марковым условию, обязан был выполнить за свой счет. Громадный риск оказался оправданным — Крамской блестяще справился с задачей.

Такова была диалектика отката. Профессор Марков обеспечил себе спокойную старость. Молодой художник Крамской упрочил свою профессиональную репутацию и приобрел имя. Русское изобразительное искусство обрело лидера, способного радикально преобразовать культурный ландшафт. Таким преобразованием ландшафта стало создание Товарищества передвижных художественных выставок. Иными словами, без этого отката не было бы ни росписи главного купола храма Христа Спасителя, ни Передвижных выставок.



СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

Юрий Степанов в телесериале «Штрафбат», режиссер Николай Досталь

ЮРИЙ СТЕПАНОВ:

«Я самоед»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Ваша роль в «Штрафбате» — просто история человека, уголовника, или же это роль, которую актер Степанов играл, выражая свою собственную позицию? Я имею в виду антисталинизм?

Юрий Степанов. Ну, во-первых, фильм снимался в 2003 году, и к тому времени столько всего было сказано про страшные сталинские репрессии, столько снято... А потом произошло еще столько всего — один Жириновский чего стоит... Честно говоря, я даже и не парился на какие-то политические аллюзии, играл судьбу человека, реальный характер и не ставил себе никаких политических задач. Я вообще такие вопросы не приветствую...

Е.Кутловская. А почему?

Ю.Степанов. Меня интересует судьба конкретного человека — откуда он вышел и куда пришел. Мой герой живет автономной жизнью — понятно, что она лихая, в ней есть свой романтизм, но эта романтика должна быть закрыта для массовых глаз, а мы сейчас только и делаем, что все это уголовное «чудо» раскручиваем. И забываем, что мы — криминальная страна! Я недавно открыл кроссворд и обалдел! Представляете, там был вопрос: «Налог братве»? Я бы очень хотел найти составителя этого кроссворда. Хотя подозреваю, что он какой-нибудь ботаник, тихо сидящий в лаборатории, но в глубине души мечтающий стать одним из тех, кого называют «братвой».

Е.Кутловская. Вы, судя по тому, что говорите, далеко не аполитичный человек. И мне кажется, что, снимаясь в «Штрафбате», вы вполне осознавали, что вашего героя — пусть он уголовник — бросают как пушечное мясо на войну, ставят в первые ряды, под расстрел. Он, как в тире — выживет, если вдруг стрелок будет плохой.

Ю.Степанов. Да, мой герой это осознает, но адаптация к таким условиям у него происходит прямо на месте, мгновенно. И он не бежит с поля боя, не прячется, он воюет — так написано в сценарии. Многие говорят, что в фильме есть неточности. Ясный перец, есть! Если бы были исключительно «точности», то фильм бы длился минут пятнадцать, потому что жизнь каждого бойца штрафной роты на войне рассчитана на три-четыре минуты боя.

Е.Кутловская. Вы играете собирательный образ?

Ю.Степанов. У моего Глымова нет никаких прототипов, если вы это имеете в виду. А если говорить по большому счету, то меня интересовало, на что мой герой способен, а на что нет.

Е.Кутловская. Когда в театре у Фоменко вы играли Чичикова в «Мертвых душах» — простите, может быть, мне показалось, — вы не очень хорошо представляли себе, кого именно играете. В отличие от персонажа из «Штрафбата», который очень определенен, в образе Чичикова не было никакой определенности. Может, такова была задача Фоменко — показать неопределен-

ного человека по фамилии Чичиков, а может, это была ваша ошибка и вы не разобрались в роли?

Ю.Степанов. Да в том спектакле, по-моему, никто не понимал четко своей задачи. И я в том числе.

Е.Кутловская. В театре обычно репетиционный процесс длится долго, актер постепенно вживается в роль, в кино — наоборот. Фильм снимается быстро, а сериалы вообще мгновенно, и, насколько я знаю, актер часто выполняет волю режиссера механически — «встань туда, встань сюда» — либо делает кальку с режиссерского показа. Так, например, было на съемках «Богини» Ренаты Литвиновой, мне об этом многие театральные актеры говорили — с горечью... Скажите, а как вы к этой сериальной молотилке относитесь?

Ю.Степанов. Думающему человеку идти к Ренате Литвиновой работать... (*Вздыхает.*) Ну да бог с ней. Не мне ее судить — каждый занимается творчеством в согласии с особенностями своего таланта.

Про себя могу сказать совершенно определенно. У меня ничего не получается, если я не являюсь соавтором своей роли, не важно где — в спектакле, в фильме, в сериале. Если я нахожусь в жестких рамках, я плохо ориентируюсь в том, что должен играть. Даже в первой своей киноработе «Время танцора», будучи совсем зеленым, я все равно предлагал Абдрашитову свои варианты, и Вадим Юсупович (спасибо ему большое) позволял мне это делать!

Е.Кутловская. Да? А говорят, Абдрашитов жесткий режиссер...

Ю.Степанов. И тем не менее. Но специально я не провоцирую такие ситуации, они могут создать ненужное напряжение в работе.

Е.Кутловская. А Фоменко вы что-нибудь предлагали?

Ю.Степанов. Да, и не раз.

Е.Кутловская. Мне кажется, он такой суровый, что ему невозможно что-либо предложить.

Ю.Степанов. Суровый, очень суровый.

Е.Кутловская. Так что — во время работы над спектаклем он становится другим, более мягким?

Ю.Степанов. Ну, при чем тут это? Фоменко остается таким же. А вот я к себе отношусь, может быть, более строго, чем другие актеры. Мне по бараба-

Юрий Степанов в фильме «Время танцора», режиссер Вадим Абдрашитов

Юрий Степанов в телесериале «Гражданин начальник», режиссер Николай Досталь

ну, какой он там — злой, добрый, кривой, косой. Мне надо выкрутить свою историю. И если я хочу заниматься актерской профессией, мне надо уметь быть самостоятельным. Я не хочу быть бараном, которого погнали «туда, не знаю куда». А подобные ситуации, хочешь ты или нет, бывают. И когда мне режиссер говорит: «Сделай так — не знаю, зачем», я отвечаю, что и я тоже не знаю, зачем нужно сделать так. Моя профессия — уметь оправдать роль, убедить каждым своим словом, жестом да всем вообще, но я могу это делать самостоятельно до какого-то предела. А дальше мне нужна точная режиссерская задача, ясные психологические мотивы. На деле часто получается иначе. К примеру, я работал с одним режиссером (не буду называть имени), и он мне говорит: «Сделай здесь вот так». Спрашиваю: «А почему именно так?» Он отвечает: «Да не знаю, мне так кажется». Хорошо, я сделал, как он просил. В следующий раз на подобное предложение режиссера я сыграл совершенно полярным образом — режиссеру понравилось. Тогда я сделал еще одну, уже третью, историю — и ему опять хорошо. Я разозлился и влепил ему всю правду. «Видишь, — говорю, — ты ни фига не знаешь, чего хочешь!» Вот такая работа — с такими режиссерами — для меня неприемлема!

Е.Кутловская. Насколько вы терпимый человек?

Ю.Степанов. До какого-то момента терплю. До какого-то предела...

Е.Кутловская. А можете разорвать отношения с режиссером, если вас вдруг что-то не устроит?

Ю.Степанов. Могу!

Е.Кутловская. Это для вас просто?

Ю.Степанов. Нет, очень непросто. Любой порыв, любой скандал мне потом дороже выходит, и я это прекрасно понимаю, но ничего с собой сделать не могу.

Е.Кутловская. То есть вы очень вспыльчивы?

Ю.Степанов (*вздыхает*). Да.

Е.Кутловская. Когда, учась в ГИТИСе, мы все жили в общаге на Трифоновской улице, мы были простыми и счастливыми. Теперь многие, в том числе и вы, стали звездами. У вас какие-то амбиции появились? Вы стали вести себя иначе, после того как почувствовали себя знаменитым актером?

Юрий Степанов в спектакле «Волки и овцы». Мастерская Петра Фоменко

Фото О.Чумаченко

Ю.Степанов. Ну, разумеется, того Юры Степанова, который жил на Трифоновке, больше не может быть! Во-первых, сегодня социальный и профессиональный контекст другой; но общагу я никогда не забуду — это самый лучший кусок моей жизни! Такое веселье, такой шабаш был! А сейчас у меня семья, сын, своя квартира и уже жизненные рамки какие-то другие, и не то чтобы я как-то там «загустел»... (*Долго молчит.*) Разве бывает, чтобы с годами люди не менялись? Я люблю вспоминать историю, которая однажды произошла с Петром Наумовичем. Он шел по улице и встретил Льва Дурова. Дуров спрашивает: «Ну что, Петя, ты остепенился немножко?» Петр Наумович молча снял ботинок и забросил его на балкон. И пошел в одном ботинке дальше. Что же касается меня, я не знаю, какой я сегодня, потому что дотошно за собой не слежу, понимаете? Мимо зеркала прохожу спокойно.

Е.Кутловская. Ваши съемки в сериалах — это деньги или творчество? Ведь многие артисты давно профессионально «развиваются» исключительно в одну сторону — в сторону зарабатывания денег.

Ю.Степанов. В сериалы я иду зарабатывать деньги. Потому что должен кормить семью. Но пытаюсь делать все качественно, честно. Когда мне звонят по телефону и говорят: «Идем к нам в сериал, он очень хороший и времени отнимет у тебя всего два дня», я отвечаю: «Ну что такое два съемочных дня? Вы же понимаете, что я сейчас не голодаю. Так что учтите, я буду вас потихоньку разорять». И такое бывает, признаюсь. А вот на «Штрафбат» я пришел не деньги зарабатывать. Это хороший материал.

Е.Кутловская. Юра, у вас не наступил еще момент пресыщения профессией?

Ю.Степанов. Наступил, и с каждым днем входить в творческий процесс все тяжелее и тяжелее. Но я это пока оправдываю тем, что сейчас у меня такой этап. Хотя я уже сейчас строю планы на будущее, несколько отличные от моего актерского настоящего. Еще в детстве я не мог копать картошку, потому что это монотонный труд, не могу собирать ягоды, грибы — однообразие меня бесит! А сейчас даже в профессии разнообразие ролей меня нисколько не радует, потому что я понимаю, что как бы я ни крутился, это все

равно перманентная ситуация и повторы неизбежны. Это как компьютерная игра... «Кролик Роджер», «Кролик Роджер—2», и так до бесконечности, цифр не хватит.

Е.Кутловская. Вы скрытный человек?

Ю.Степанов. Да нет. И не суеверный.

Е.Кутловская. Давайте вернемся к тому, как делаются сериалы. Актер в первый раз читает кусок из роли, когда гримируется. И сразу же идет на съемочную площадку — играть то, что за пять минут прочел. А потом многие говорят, как они страдают, что вынуждены зарабатывать таким образом.

Ю.Степанов. Вот тут начинается свинство! Ведь актер снимается в сериале не за гроши! А потом рассказывает, что он вот пришел, а там такая халтура! Не нравится? Уходи! А если приходится в такой заварухе играть — ты же не бесплатно это делаешь? Если у тебя глубокая душевная травма от сериалов, скажи: «Ребята, больше не могу терпеть, я пошел». Но ведь не уходит! И чего потом гундеть-то? Вот такое я больше всего ненавижу!

Е.Кутловская. Когда-то мне рассказывали, как один замечательный современный актер, играя практически главную роль, умудрился не прочесть пьесу. Ему было неинтересно.

Ю.Степанов. Играл он хорошо?

Е.Кутловская. Хорошо.

Ю.Степанов. Всё!

Е.Кутловская. То есть больше ничего не надо?

Ю.Степанов. Кому как! Кому что! Важен результат. Если глубже вникать в профессию, то кухня у всех актеров совершенно разная. Вот мне, например, нужно честно сделать роль в соответствии с договоренностью, моей и режиссера.

Е.Кутловская. Секреты своей кухни вы не раскрываете?

Ю.Степанов. А зачем? Единственное, что могу сказать, — актерская профессия есть некое жертвоприношение. Хотя смотря как подходить к роли да и вообще как подходить к любой работе. Однажды, уже будучи больным, Евстигнеев получил интересное предложение, но отказался, сказав: «Знаете, ведь это все надо через сердце пропускать, а в данный момент у меня с ним плохо». Все надо пропускать через себя, думать, страдать, и после всего этого надо к семье возвращаться нормальным человеком.

Е.Кутловская. Я знаю, что многие провинциалы с трудом приспосабливаются к московскому ритму жизни. Вам тяжело адаптироваться к столичной жизни?

Юрий Степанов в спектакле «Три сестры». Мастерская Петра Фоменко

Фото Е.Цветковой

Ю.Степанов. С моей точки зрения, этот город уходит все дальше от понятия «столица», поскольку в нем варягов уже очень много. А вот чтобы любить Москву по-настоящему, надо родиться в ней.

Е.Кутловская. Вы можете сказать, что вы абсолютно свободны?

Ю.Степанов. Ну, не знаю...

Е.Кутловская. А вам не кажется, что понятие «свобода» придумано? Человек ни в лесу, ни в городе, ни с любимыми не может быть абсолютно свободен.

Ю.Степанов. Согласен, что «свобода» — придуманное слово. Какая вообще у человека может быть свобода? Скажем, сегодня главное в моей жизни — семья. И ради нее я иду на любые компромиссы, и довольно часто. Делаю то, что мне не нравится. И, знаете, мне кажется, что грамотно построенные и позитивные компромиссы — дело хорошее.

Е.Кутловская. А может быть, конформизм — это и есть настоящая свобода? Наверное, мы давно выросли из романтического понимания свободы. Пора перестраиваться.

Юрий Степанов в телесериале «Штрафбат»

Ю.Степанов. Может быть, но, с другой стороны, всякое «прогибание» под ситуацию, под другого человека и ломание себя — это вытеснение чего-то важного для творческого процесса.

Е.Кутловская. Не разобраться нам в понятии «свобода» — сложное оно очень. Давайте лучше попробуем вернуться к разговору о вашей творческой кухне.

Ю.Степанов. Ну-у-у, я не так стар, чтобы превращать интервью в рассказ о своей внутренней лаборатории, в какие-то устные мемуары. Я еще настолько слаб в профессии и мой сундучок не настолько заполнен, чтобы открывать его и щедро раздаривать. Мне еще столько копить и копить... (*Неожиданно.*) А вообще-то, когда я говорю, что мне актерское дело надоело, я немного лукавлю. Потому что пока, ей-богу, мне еще интересно кое-что в моей профессии. Но как только я пойму — всё, не хочу, не могу, я себя насиловать ни в коем случае не буду.

Е.Кутловская. Вы уходили из театра Фоменко, потому что не могли и не хотели чего-то?

Ю.Степанов. Я уже не в первый раз слышу этот вопрос. Никуда я из театра не уходил. Я в нем продолжал числиться, но длительное время не работал. Когда мне предложили роль в телесериале «Гражданин начальник», я пришел к Петру Наумовичу и твердо сказал: «Буду сниматься».

Е.Кутловская. А Фоменко, как известно, не любит, когда его актеры снимаются в кино...

Ю.Степанов. Ну что же делать? Я сказал, что буду сниматься во что бы то ни стало! Петр Наумович посидел, молча посмотрел на меня и, видимо, понял, что «торг невозможен». И сказал: «Я тебя, старик, благословляю, но умоляю — только не уходи из театра».

Е.Кутловская. Скажите, вам сложно уживаться с самим собой? Вы ведь вспыльчивый и слишком прямолинейный человек, а актерская профессия как никакая другая требует улыбчивости, коммуникабельности?

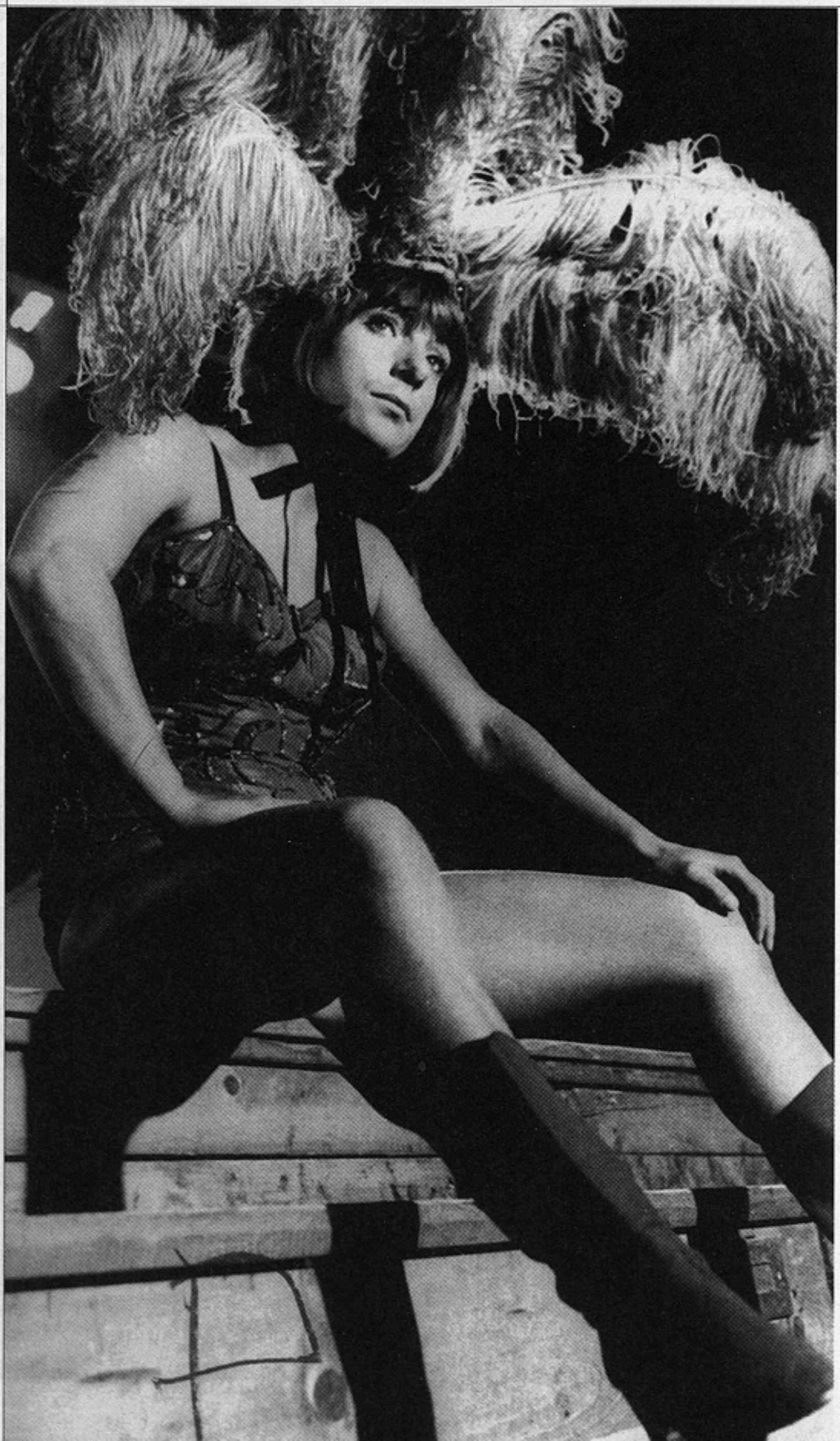
(*В этот момент за окном слышны выстрелы. После третьего Степанов с досадой говорит: «Да что ж такое, никак не убьют, что ли?»*)

Е.Кутловская. А что у вас там происходит?

Ю.Степанов (*спокойно*). Да район такой. Сложно ли мне с самим собой?

Е.Кутловская. Есть люди очень гармоничные, может быть, я ошибаюсь, и вы такой же?

Ю.Степанов. Да какая гармония, о чем вы говорите? Я самоед, есть это во мне. И меня раздражает собственная вспыльчивость, потому что гнев, гневливость — это... совсем нехорошо. Я не люблю гневливых людей. (*После долгой паузы тихо и смиренно.*) Взорвешься и понимаешь, что это уже не ты, что какая-то волна идет! А когда успокаиваюсь — ужасно расстраиваюсь, но что я могу? Себя ведь не переделаешь. Я пытаюсь. Может, со временем пройдет. Книжек надо больше читать. Это успокаивает.



«Артисты под куполом цирка: беспомощны», режиссер Александр Клюге

АЛЕКСАНДР КЛЮГЕ — БОРИС ГРОЙС
при участии АНДРЕЯ ПЛАХОВА И НАУМА КЛЕЙМАНА

Время тверже, чем бетон

На последнем ММКФ в Музее кино состоялась дискуссия «Грамматика времени», проходившая в рамках ретроспективной программы Александра Клюге. Москва встречала не только одного из отцов «нового немецкого кино», но и автора литературных бестселлеров, главный из которых — «Хроника чувств» — вышел в эти дни в русском переводе, а на родине вернул Клюге повышенное внимание. А до этого Клюге, давно бросивший традиционный кинематограф, поставил удивительный рекорд активности, создав популярнейшую телепрограмму и сняв для нее 2200 телесюжетов о героях нашего времени.

Одна из таких телепередач, показанных в музее непосредственно перед дискуссией, называется «Русская Диана» и посвящена гибели Галины Старовойтовой. За дни пребывания в Москве Александр Клюге, художник, всерьез предлагавший изменить финал «Анны Карениной», со знанием деталей и сути говоривший о Чернобыле и Александре Лебеде, о судьбе Крыма и о постановке Вагнера в Ленинграде первого дня войны, нашел немало собеседников, способных ответить на его интеллектуальный вызов. Такова, в частности, была аудитория Музея кино, подготовленная к этой встрече Наумом Клейманом.

От слова «ретроспектива» веет затхлостью, но Клюге сделал все, чтобы разбить это впечатление. Он носился по Москве, втискивая в один день по нескольку десятков встреч, интервью и просто новых впечатлений. Если кто и похож на бога времени, так это он. Мне как одному из организаторов его визита в Москву тоже досталось: то открытие ретроспективы, то пресс-конференция, то презентация книги, а то и вовсе экзотический для меня жанр — дискуссия с двумя записными философами.

Публичное философствование — совершенно особая вещь. Я ощущал это на лекциях Мераба Мамардашвили, у которого учился во ВГИКе, но с особенной силой прочувствовал, лишь увидев Александра Клюге рядом с только что приехавшим из Питера Борисом Гройсом. Когда они заговорили, возникло ощущение игры в интеллектуальный пинг-понг: каждая фраза буквально отскакивала и летела в соперника. Еще это напоминало совершенно отработанный цирковой номер: Бим и Бом на арене.

Мы с Наумом Клейманом, который взял на себя роль модератора, следили только за тем, чтобы дискуссия не перехлестнула через временной лимит и совсем не улетела в философские небеса, забыв

про грешную землю (про кинематограф, в частности, ведь мы — в Музее кино), однако опасения оказались излишни. Александр Клюге, подобно Мамардашвили, рассматривает философию не как науку или предмет, а как подход к жизни. Все мы между делом «философствуем», даже не осознавая этого. Но и профессиональные философы, достигнув определенного уровня, вполне могут излагать свои идеи не только на узкоспециальном «птичьем» языке. Все рассуждения, которые предлагает, скажем, последователь Декарта, могут быть воспроизведены в терминах восточной мистики. Или — как предпочитает Клюге — в терминах истории и культуры.

В итоге, пролистывая стенограмму дискуссии, я решил не делать из нее «вариант для печати», а оставить все как было, с реальной драматургией, следуя радикальной концепции Бориса Гройса о жизни, которая сама себя превращает в спектакль. Я только слегка отредактировал выступления и снабдил их заголовками. Надеюсь, технические купюры и перевод с немецкого не убьют впечатление от живой речи.

Андрей Плахов

Александр Клюге

Александр Клюге. ***Асимметричная война Буша. Немецко-фашистские врачи-рационализаторы. Совсем близко к заносчивой действительности.***

Выбранная нами тема называется «Грамматика времени». На первый взгляд, звучит сложно. Но все становится просто, если мы примем как данность то, что история человечества способна говорить. Эта история рассказывает нам целые романы и создает настоящую структуру. И поэтому никто из нас не живет только в современности. Ведь что такое настоящее? Один-единственный момент. Двадцать четвертая часть секунды в фильме. И в ней помещается целая вечность. Мы живем вместе с нашими умершими предками, и они живут в нас. Без этих исторических горизонтов и без надежд на будущее жизнь прекратилась бы. И по этой причине настоящее обретает сослагательное наклонение, то есть становится формой возможности.

То, что мы называем действительностью, на самом деле не более чем нечто, расположенное совсем близко к действительности. В какой-то момент предводитель войска Пирос гибнет от удара камнем или драматург Хорват гибнет перед Парижской оперой в расцвете лет, потому что начинается ураган и на него падает дерево. А если бы он находился в семи метрах от этого места, он написал бы еще, может, сорок прекрасных произведений. И Моцарт умер в тридцать пять лет, а если бы в его организме было на семь миллиардов бактерий меньше, он бы еще жил. И, может, написал бы еще шестнадцать прекрасных опер.

Действительность выступает как идеолог, если утверждает, что она на самом деле действительна. Она в одном времени действительна, а в другом времени недействительна, а поэтому существуют не только инерция истории и не только утопия, но еще и гетеротопия — то есть место в непосредственной близости от места, время в непосредственной близости от времени. Книга, фильм, телевизионная передача — это лишь различные формы выражения эмоций во времени. Книга терпелива, она соответствует долгим историческим периодам — протяженностью около двух тысяч лет. Телевидение торопливо до предела, его время укладывается, скажем, в тридцать минут. А фильм, кино — это гремучая смесь из видений, снов и мечты. Ки-

но относится и к вечности и состоит, как сказал Бенджамин, из дискретных моментов.

Поговорим об открытости, о человеческом опыте и об интимности. Вы увидите, что они связаны с состоянием времени. В темпе интимности существуют прочные и закрытые времена. А вот открытость общества требует другого типа и ритма времени. У нас в Федеративной Республике, например, не было достаточно времени, чтобы привыкнуть к (в некотором роде сумасшедшей) мысли асимметричного ведения войны. Президент Буш и неоконсервативные силы совершили неожиданную для нас акцию. И это усугубило трансатлантический спор. Чтобы научиться эффективно общаться друг с другом, нужно время. Но это совсем другое время, чем, скажем, те девять месяцев, которые нужны для того, чтобы родить ребенка, или та секунда, когда кто-то влюбляется с первого взгляда.

Каждое нарушение чувства времени очень сильно наказывается. Горбачев говорил: «Кто опаздывает, того наказывает жизнь». Но можно сказать, что тот, кто пытается подталкивать время, тоже вызывает столкновение, или аварию, или даже катастрофу. Вчера, 22 июня, был печальный день — день вторжения фашистских войск на территорию СССР. Германский Генеральный штаб утверждал, что поход в Россию будет похож на движение по ровной местности и продлится три недели. Но немецкие войска пошли штурмовать Москву зимой 1941 года, а в 1945-м капитулировали в Берлине. Но в промежутке между этими датами, в 44-м году, в Германии возник так называемый «план главных врачей». Было сказано, что для окончательной победы Германии, для воспроизводства воинов естественный срок вынашивания детей слишком продолжителен: требуется сократить время беременности. Это был самый обычный проект рационализации. Надо ли говорить, что план провалился.

Время тверже, чем бетон, и оно непосредственно связано, во-первых, с чувствами, во-вторых, с тем, что в нас, в наших клетках, в нашей душе мы носим прошлое, которое насчитывает 2,4 миллиарда лет жизни. Вот те сокровища, которые мы носим в себе. Клетки это знают, наша голова — нет. И вот этой теме посвящены мои книги, мои телевизионные передачи и мои фильмы. Один из них называется «Нападение настоящего на все другие времена». Действительность заносчива. Будучи по внешней видимости настоящим, она притворяется более значимой, чем другое время. Во времени-пространстве информационных сообщений так оно и есть. Но есть и другие времена, другие формы действительности. Одна из них — поэзия. Она защищает чувство возможного, горизонты надежды и все наше прошлое, которое спрессовано в настоящем.

Борис Гройс. ***Тонкая игра между духом и случаем. Темнота и духота кинозала.***

Александр Клюге говорил о соотношении исторического времени и времени индивидуального. Если вспомнить Гегеля, он видел дух истории в ее постепенном развитии и соответствующем ему постепенном развитии исторической памяти. В этом движении всплывали отдельные люди — чтобы выполнить какую-то историческую роль. Те, кто не успевал это сделать, из истории и времени как бы выпадали. А ведь в каждое время с каждым, кто жил в нем, мало ли чего происходило. Личную судьбу человека могло решить то, что ему мог упасть кирпич на голову и никаких бы тогда судьбы, истории, фильма не получилось. Таким образом, в индивидуальной жизни происходят события, которые как бы не всплывают в историческом времени. Александр Клюге говорил об этих событиях как о случаях. Я вспомнил историю, рассказанную кем-то из французских антропологов. Он встретил одного человека во время экспедиции, кажется, это был африканский шаман, и тот сказал, что хочет заклясться от злых духов, которые убили его брата. Антрополог спросил: «А как они его убили?» Тот ответил: «Мой брат шел по улице. В это время подул ветер, дерево упало, и он погиб». Антрополог возра-

«Случайная работа для рабыни», режиссер Александр Клюге

зил: «Ну просто это было старое дерево, подул ветер... Это была случайность». На что шаман сказал: «Теперь я знаю, как на европейских языках называется злой дух, который опрокидывает дерево, когда мимо него проходит мой брат. Он называется «случай».

Мы не знаем, что есть случайность, а что нет, что продиктовано духом, а что им не продиктовано. Между духом и случаем какая-то очень тонкая игра. Мы все время движемся в странной зоне между гегелевским доверием к духу и хайдеггеровским ужасом перед случаем. И я думаю, что в этой зоне движутся герои фильмов Клюге, так же как движутся многие герои Хайнера Мюллера.

Мы движемся не только между индивидуальным и реальным временем, но также между временем искусственным и временем реальным. Например, идя в кино, мы выделяем какую-то часть нашей жизни, скажем, два часа, в течение которых погружаемся в страшный мрак, мы сидим в темном помещении, зажатые другими людьми слева и справа, в довольно душном воздухе. Иначе говоря, мы подвергаем себя некоей аскезе, приносим дань богу времени, вычеркиваем два часа нашей жизни и расплачиваемся за это тем, что получаем некие откровения с экрана. Как человек, склонный к беседе, я особенно переживаю то обстоятельство, что в это время запрещено разговаривать. Так что каждый раз приходится говорить о фильме только после того, как он кончился. Это меня всегда угнетало и, вероятно, не только меня, и я думаю, это является причиной того, что в дискуссиях о кино так часто доминирует психоанализ.

Поэтому я очень люблю телевидение, несмотря на то что его считают низким видом искусства. Для меня это интимный и приятный вид искусства. Можно поговорить, выпить чаю или вина, можно встать и походить, поговорить с теми, кто находится в комнате, и обсудить что-то параллельно с тем, что происходит на экране. Кроме того, в комнате обычно светло, нет этого угнетающего черного мрака. И вместе с тем, вы знаете, что миллионы или сотни тысяч людей в это же самое время смотрят этот же самый фильм. Вот это соотношение интимности и общности, интимности и глобальности медиа превращается в игру воображения, в часть переживания фильма или передачи.

Далеко не все режиссеры способны создать такую атмосферу интимности и доверительности и одновременно открыть выход в общественно зна-

чимую тему. И я хотел бы воспользоваться тем, что говорю после Александра Клюге, и сделать ему комплимент: внутренний ритм его телевизионных передач таков, что они вовлекают в этот интимный и одновременно открытый, исторически релевантный процесс. Я сам беседовал с Александром Клюге перед камерой, и тогда у меня было точно такое же ощущение. Но и когда я просто смотрю передачи Клюге (я делаю это очень часто), я почти говорю с экраном. Для меня это самое интересное в том, что делает Клюге: то напряжение внутри времени искусства, которое хотело бы увековечить историю.

Андрей Плахов. ***Полеты в кино и наяву. Пассажиры в наручниках. Добровольная интимность.***

Мы говорим о таких материях, как грамматика времени. Имитатором этой грамматики может стать полет в самолете или даже ожидание полета в аэропорту. Ведь это время всегда странным образом спрессовывается и деформируется. Я уж не говорю о том, что мы взлетаем и оказываемся на противоположном конце земного шара, не понимая, в сущности, как мы туда перенеслись, что происходит снаружи самолета и под ним, на огромном пространстве земли между двумя аэропортами. Но даже чисто психологически это время абсолютно другое, его, следуя Эйнштейну, правильнее всего назвать относительным временем.

Точно так же другое ощущение времени возникает в кинотеатре: два часа пребывания там больше всего напоминают именно авиаперелет. А если в фильме еще появляется аэропорт... В 60-е годы, когда полет на самолете начал становиться такой же прозаической повседневностью, как и поход в кино, ни то, ни другое не утратило тем не менее романтического ореола. Когда я смотрю французские или даже советские фильмы того периода, аэропорт предстает как комфортабельный рай, как отрыв от приземленной реальности, как скачок в мир, где возможны чудеса. Например, можно перемигнуться с красивой девушкой в Париже, а потом через несколько часов продолжить с ней флирт где-нибудь в Стокгольме, Лиссабоне или Токио. Так происходит в «Нежной коже» Франсуа Трюффо и в «Манон-70» Жана Ореля.

Но уже тогда Жак Тати снимает «Время развлечений», где аэропорт показан как некий прообраз страшного будущего: бегущие эскалаторы, стеклянные стены, в которые можно врубиться, расшибив лоб, хаотично снующие толпы туристов — абсурд хорошо организованного массового общест-

«Власть чувств», режиссер Александр Клюге

ва. Однако прошло время и этот комический «ужас» кажется совсем невинным и вызывает скорее ностальгические чувства. Все это совсем не страшно, а только смешно на фоне того трагического напряжения, которое приобретает образ современного аэропорта и современного полета. Уже не кажется фантастикой, что в недалеком будущем пассажиров будут приковывать к креслу наручниками, или вкалывать им специальные препараты, или раздевать и упаковывать их в пластиковые скафандры.

Я хочу сказать, что аэропорт представляет собой метафору того, о чем мы сейчас говорим, — одномоментного существования в двух временах. С одной стороны, аэропорт и самолет — это возможность оказаться всюду где угодно, открытость всему миру и в то же время это абсолютная интимность и герметичность, причем не вполне добровольная. Не менее выразительной метафорой становится кинозал, но в него зритель заключает себя на добровольной основе и в любой момент может выпасть из этого искусственного времени, встать и уйти — что невозможно для авиапассажира. Я никак не могу согласиться с Борисом Гройсом в том, что кинозал — что-то депрессивное. Я скорее солидаризируюсь с швейцарским режиссером Даниэлем Шмидом, который говорил, что кинозал — нечто настолько интимное и человечное, что именно благодаря этому его качеству кинематограф не умрет никогда. Потому что дыхание соседа, ощущение его близости вызывает совершенно особый чувственный фон для восприятия фильма. Конечно, определенного типа фильма, так называемого авторского, интимного — как, например, тот, который сделал Александр Клюге о Старовойтовой.

Впрочем, судьба Клюге свидетельствует о том, что такой тип кино если не умирает, то переживает трудные времена в нашем глобализированном мире. И сам Александр Клюге, начав с годаровской формы «личного политического кинематографа», впоследствии перенес ее на телевидение, совершенно не боясь «тоталитарной природы» телеэкрана, и в конце концов пришел к книге — к тому, что изначально было самым интимным и что можно «употреблять» в полном уединении.

Александр Клюге. ***Кино как опера и как Вавилонская башня. Его нельзя увидеть и услышать.***

В общем-то, я могу согласиться с Борисом Гройсом, что темнота в кинозале в Германии в настоящее время является именно такой камерой пыток, как он это описал. Но короткая история кино на самом деле очень длинна, и, заглянув во вчерашний день кинематографа, я вижу Нью-Йорк 1902 года и вижу, как я иду в кино. Там сидят рабочие-иммигранты: ирландцы, немцы,

«Германия осенью», режиссер Александр Клюге

«В опасности и крайней нужде нерешительность приводит к беде», режиссер Александр Клюге

русские, евреи, поляки, это пестрый мир, где люди не могут общаться из-за незнания языка. Слава богу, они смотрят немые фильмы, и ничто не мешает им получать удовольствие. И так же, как в Вавилоне, этот хор различных голосов и впечатлений комментирует идущий фильм. Это общественность, это открытость — и одновременно интимность.

Причем кино даже имеет преимущество, которого не было раньше. При строительстве Вавилонской башни смешение языков возникало оттого, что людей пытались заставить пользоваться одним языком. В раннем кино этого нет. Нечто идущее от этого раннего языка, возникшего в немом кинематографе, — это то самое, что еще и сегодня может наполнить кино жизнью. Хотя я так же, как и вы, знаю, что в коммерческом кино этого качества давно нет. У вас в России было нечто совершенно чудесное. Ваши ранние киномелодрамы — об этом мне сказала Розмари Титце, которая присутствует здесь, — демонстрировались в музыкальном сопровождении и под хоровое пение. Кино — это опера XX века.

Для меня опера во времена каких-то бедствий всегда была спасительной пищей. Во время войны у нас был маленький радиоприемник, можно было слушать «Радио-Мюнстер», или «Радио-Рим», или «Радио-Эдинбург», или, например, российские программы. И звучали оперы. И перед глазами возникали картины. То есть самая важная временна́я связь — это кино и музыка. Это ритм, это временна́я структура фильмов. Музыкальные структуры содержат в себе невидимые картины. Меня этому научил Годар. Существует одна сцена и один кадр и совершенно отдельно от него — другой кадр. И чем жестче монтаж, тем четче возникает вот эта невидимая картина между двумя картинами, тем сильнее впечатление от фильма. По своему опыту могу вам сказать, что то, чем кино крупных мастеров является на самом деле, «увидеть» невозможно.

Борис Гройс. ***Добровольная жертва на алтарь кино. Движение мышц не движет мысли.***

Я не хотел бы, чтобы то, что я сказал, было понято как нелюбовь к кино. Или как то, что, идя в кинотеатр, мы теряем время. Мы не теряем, мы жертвуем временем с целью созерцания. Теперь жертва приносится по-другому — путем переключения кнопок телевизора. Вы могли бы многого достичь в реальной жизни за то время, пока смотрите телевизор, почему же вы его смотрите, чем вы наслаждаетесь? Вы наслаждаетесь утратой всех тех возможностей, успехов реальной жизни, которые приносите в жертву. Эта за-

мена активной жизни созерцанием сейчас техницирована благодаря ТВ. Но тем не менее она имеет, в сущности, ту же самую структуру, что религиозная или философская аскеза. Поэтому это не потеря времени. Я думаю, что это приобретение времени.

Надо сказать, что еще в ранней юности я каждый день проводил по многу часов в кино, смотря фильмы из коллекции доктора Геббельса. Говорят, что существует два типа движения. Одно — движение автомашин по улицам, а другое — движение сахара, который тает в стакане. В 10—20-е годы кинематографисты очень много работали с растворяющимся в стакане сахаром. А теперь в основном они заняты движением машин по улицам. И вот когда я думаю о коммерческом кино, когда люди входят в парадный подъезд кинотеатра, а потом выкидываются через его задний ход, «переработанные» в этом «желудке», я прежде всего чувствую резкий диссонанс между кино, где все движется с невероятной быстротой, и моей собственной ситуацией человека, абсолютно деморализованного, превращенного в неподвижный камень. Единственное, что у меня движется, — это мысли в голове. Но, хотя в кино существует большая традиция изображения движений, жестов, модифицирующих движение чувств, по-прежнему довольно трудно изобразить движение мысли.

Это вообще сложная проблема. Роден пытался ее решить и изваял отдыхающего спортсмена. Сейчас кинематограф пытается сделать это с помощью кунфу, утверждая, что движения у героев кунфу совпадают с движением мысли. Попытка скомбинировать авторскую школу кино с кунфу — это «Матрица». Но надо сказать, что и здесь я не узнаю своего движения мысли. И поэтому я хотел бы присоединиться к пониманию кино как оперы, потому что опера в известном смысле и есть «растворение сахара в стакане». Собственно говоря, опера состоит в том, что ничего не движется, кроме мелодии, ничего не движется, кроме музыки, и ничего не движется, кроме мыслей и чувств. Но реальное кино, каким я его вижу, все больше перемещается в сторону машин и все меньше в сторону мысли.

Александр Клюге. ***Клетки кишечника умнее человека. Надо схватить бога за чуб.***

Я хотел бы добавить еще одно движение к тем двум, которые вы упомянули. В каждую секунду в нашем организме рождаются новые клетки. Они, как и «Ситроены», ужасающе одинаковы. А потом некоторые из них становятся клетками печени, другие — сердечной мышцы. А некоторые поступают в наши глаза. И там они «забывают» обо всем, что им было сообщено их генокодом, той библиотекой жизни, в которой они возникли, обо всем, кроме жизненно необходимого данному органу. Клетки глаза могут воспринимать солнечный свет и различать цвета и таким образом строят мост для нашего восприятия кино. Что это за социалистическая общность, которая совершает в нашем организме это движение? Это наша внутренняя общность, которую мы носим в себе уже очень долгое время. И не задумываемся над тем, что же в нас на самом деле воспринимает свет, потому что, скажем, клетки нашего мозга не знают, что такое свет.

И вот представьте себе, что летит американский летчик над афганской или иракской территорией. Он летит, потому что у него есть надежная достоверная информация о том, что повстанцы находятся в определенном месте. И он идет в атаку. Но внизу не группа повстанцев, там играют свадьбу. И в тот момент, когда летчик собирается нажать на гашетку, у него вдруг начинаются колики в животе. Он не выдерживает и испражняется в свой пилотский костюм. Ему стыдно. Потянув руль на себя, он изменил курс самолета и снаряды вместо цели упали куда-то в болото. Свадебная компания была таким образом спасена. Клетки кишечника оказались умнее самого человека.

Есть такой греческий божок, у него такой чуб спереди, а на макушке — лысина. Схватить его можно только спереди — за волосы. Этого бога зовут

Кайрос — «счастливый момент». Он является противоположностью Хроноса, бога времени, который пожирает своих детей.

Наум Клейман. ***Поэтика вероятного движет политику.***
Ключевая проблема всей истории — это соотношение вероятности и детерминизма. В драматургии вероятностный принцип — самый животрепещущий во все времена. Когда Пушкин писал «Пиковую даму», он вспоминал анекдот XVIII века. Когда он играл в карты и проигрывал, то не потому, что был таким уж азартным игроком: он испытывал судьбу. И «Пиковая дама» — о соотношении случая и судьбы, о провидении и ответственности человека за каждый конкретный момент своей жизни. Поэтика Пушкина в «Пиковой даме» и в «Евгении Онегине» — это поэтика вероятностного. Та, которой пользуется Александр Клюге в кино и на телевидении. Тема, которую поставил Клюге, соотносится с философскими рассуждениями Бориса Гройса политически. Чистая философия обсуждает, каков детерминизм — секундный или минутный, приложим ли он к настоящему времени. А из рассуждений о случае и вероятности возникает чрезвычайно существенный момент для нашей политики, для нашего бытия на Земле.

Борис Гройс. ***Жизнь как спектакль. Американские солдаты как культурные радикалы.***
Говорят, что искусство является пассивным по отношению к жизни. Мне кажется, что все не так просто. Я думаю, что жизнь инсценирует сама себя, чтобы показать себя в качестве искусства. Жизнь сама хочет быть искусством. На этом построен веб-дизайн, на этом построено телевидение, на этом построено наше желание выступать, высказываться. Мы все время показываем и демонстрируем себя.

В нашумевшей истории с видеоинсценировками в иракских тюрьмах меня поразило не столько то обстоятельство, что там происходили пытки и сексуальные издевательства — они существуют везде и всегда, в самых разных местах, — а то, что они производились перед видео- и фотокамерами. Они были инсценированы. Возможно, эти сцены даже фактически не имели места в реальности. Они имели место только в видеофильме. Причем эти видеокадры и фотографии носят программный характер. Они напомнили мне радикальную фотографию и радикальное искусство 60-х годов. Американская армия пришла в консервативную восточную культуру с радикальными художественными и полиграфическими видеоформами, инсценировала эту культуру для своих агрессивных фильмов с желанием разрушить эту культуру так же, как была разрушена тамошняя традиция образа жизни. Таким образом, и политика, и жизнь инсценируют себя как искусство. Они инсценируют себя для времени искусства. Так что есть еще одно время — время самодемонстрации и время самодизайна, автодизайна. Эта третья временна́я линия — время самодемонстрации жизни в качестве спектакля, превращение в спектакль самой жизни. Я думаю, что без этого уровня ритм современной жизни будет непонятен.

Андрей Плахов. ***Шоу-бизнес тоже может быть радикальным. Разница во времени.***
Я приведу пример, ставший уже банальным, но он имеет прямое отношение к тому, что говорил Борис Гройс. Фильм-победитель последнего Каннского фестиваля «Фаренгейт 9/11» интересен не столько сам по себе, сколько в особом временно́м измерении, которое он приобрел как акция радикального шоу-бизнеса (как странно ни звучало бы это сочетание). Майкл Мур воспринимался на каннском подиуме одновременно как борец-диссидент и как раскрученная поп-звезда. Превращение реальности в документальный фильм, потом превращение документального фильма в шоу и, наконец, возвращение его обратно в (и без того политизированную) реальность Каннского фестиваля — вот траектория «машины времени», которая, по

идее, должна бы завершиться поражением Буша на президентских выборах.

Наша элита восприняла весь сюжет, связанный с Муром, крайне скептически — и понятно почему. Ей показалось, что «Фаренгейт» смахивает на хорошо проплаченные телепасквили Сергея Доренко и наших политтехнологов во время российских выборов. Она, элита, сама достаточно подкормилась на такого рода вещах и теперь испытывает нечто вроде отрыжки, видя успех «вульгарного пропагандистского фильма». Однако есть разница: в эстетическом плане она состоит в том, что американские выборы и американская пропаганда развертываются в другом времени, чем у нас. Мур уже десять лет занимается критикой американской политической системы, и вся его жизнь связана с пролетарскими районами Мичигана, с левым движением и с оппозицией власти. У нас одни и те же люди прославляют тех, кто сегодня у власти, и тех, кто платит. Доренко — это «наступление настоящего на все другие времена». Мур — это настоящее как совершенное прошлое (Past perfect).

Александр Клюге. ***«Летучий голандец» как фундаменталистская опера. Искусство верно своим заблуждениям. Бен Ладен притворяется Гамлетом. Надо ловить счастье в свои сети.***

Меня удивляет, какое терпение демонстрируют деятели искусства, обращаясь к действительности. Например, история оперы насчитывает примерно 350 лет. Она в своем историческом развитии сопровождала все ошибки, все недоразумения, все завышенные оценки человечества. Сейчас, перед тем как приехать сюда, в этот зал, мы снимали в Большом театре «Летучего голландца» Вагнера. В конце этой постановки Сента, чтобы остаться верной, взрывает себя. Она — «фундаменталистка любви», и она взрывает вместе с собой целую норвежскую деревню. Это абсолютная и абсурдная вагнеровская форма любви.

Реальные люди, как, например, бен Ладен, берут на вооружение метод искусства, элемент театральности, присваивают себе и используют его. Так сказать, «несут искусство в жизнь». Деятели искусства должны двигаться во встречном направлении, изобретая противоядие. Даже если нам искусство не нужно ни для чего иного, то оно, по крайней мере, остается защитной прививкой против произвольного обращения с реальной жизнью.

Я сомневаюсь в том, что мы заняты поиском истины. Но я абсолютно уверен, что мы являемся искателями сокровищ. Ребенок, который с доверием в глазах смотрит на своих родителей, ожидая от них помощи, — это искатель сокровищ. Одиссей на пути к своему родному острову проходит целую цепь случайностей. Но у него есть инстинкт, который приводит его туда, где он получает помощь. Люди выбирают других людей в качестве помощников, они как бы крадут у них добрую волю. Это эгоцентрическое, но реальное свойство, которое мы наблюдаем в каждом человеке, это стремление обеспечить себе какие-то преимущества за счет других. Капитализм делает этот процесс таким легким, и само это свойство является основой коммуникации. И на основе этого возникает кооперация, развивается крупная промышленность.

Движущий фактор человечества — поиски счастья, которые нельзя регламентировать. Не доверяя случаю, можно довериться счастливой случайности и способности ее предвидеть.

Москва, июнь 2004 года

ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Под «наплывным ветром»

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2004

В контексте XIV Международного кинофестиваля «Послание к человеку» — где были представлены ранние картины Питера Гринуэя и Кшиштофа Кесьлёвского, экспериментальные короткометражки, снятые известными европейскими кинематографистами, — о фильмах национального конкурса «Документальное кино России» было бы неправомерно говорить в плане поисков нового киноязыка. В основном все они сделаны либо в традиционной повествовательной манере, либо, если это сугубо авторское кино — как «В темноте» Сергея Дворцевого, «Пейзаж» Сергея Лозницы или «Свадьба тишины» Павла Медведева, — то в уже известной нам по их предыдущим фильмам стилистике. В общем, художественных открытий не было, однако в конкурсной программе, безусловно, просматривается некая общая тенденция, разумеется, не охватывающая все представленные фильмы, но сегодня явно неслучайная для документального кино.

Тенденция эта — эксклюзивность героя, взятого портретно, крупным планом. Притом не типического, за которым, как мы знаем из учебников, стоит время, а уникального, что называется, штучного. Тут и Костя Цзю, вот уже в течение десяти лет чемпион мира по боксу («Костя Цзю. Быть первым», режиссеры Наталья Гугуева и Аркадий Коган), и мать-героиня, в прошлом Герой Социалистического Труда, доярка Вера Рыбачек («Правило веры», режиссер Петр Степин), и шестнадцатилетний лауреат серьезной взрослой литературной премии, больной церебральным параличом, написавший свой роман на компьютере носом («Чудеса и тайны», режиссер Олеся Фокина), и безрукая семилетняя девочка, которая с помощью ног научилась писать, вдевать нитку в иголку, пользоваться Интернетом («О любви», режиссер Тофик Шахвердиев), и музыкант, поэт, композитор, директор совхоза,

«Пейзаж», режиссер Сергей Лозница

«О любви», режиссер Тофик Шахвердиев

банкир и священнослужитель — все в одном лице — Александр Клименков («Настоящий мужик», режиссер Николай Боронин), и сельский батюшка — талантливый художник, окончивший ВГИК, оставивший московскую жизнь и уехавший в Вологодскую область, — протоиерей Сергий («Мой отец Сергий», режиссер Петр Солдатенков)...

Но, наверное, самая беспрецедентная история предстает в фильме «Самураи» российской глубинки» Татьяны Канаевой. Оказывается, в поселке Подюга Архангельской области, который находится в сорока километрах от районного центра и где зимой наметает сугробы такие, что за ними видны только крыши домов, а ночью по деревне ходят волки, поэтому даже собак на улицу не выпускают, так вот, в этой Подюге аж четыре чемпиона мира по японским шашкам рэндзю. Их тренер Ирина Метревели, которую после окончания института не взяли учителем физики в родную школу, решила учить детей тому, в чем сама стала мастером, — кроме разрядов по шахматам и парашютному спорту у нее есть и разряд по рэндзю. И она настолько в этом преуспела, что ее ребята начали ездить на чемпионаты мира и в Швецию, и в Японию, и в Китай и занимать там первые места.

«Если я ребят не буду вывозить, то у них роста не будет», — говорит Ирина Метревели. Но при этом она старается воспитывать их так, чтобы, несмотря на все блага цивилизации, обрушивающиеся на них за границей, они всегда возвращались домой: «Я надеюсь, что им в Подюге тоже нравится». По отцовской линии Ирина грузинка (знаменитый футболист Слава Метревели — ее родственник). К сожалению, как отец оказался и осел в этих краях, в фильме не сказано, понятно только, что Ирина родилась в Подюге и здесь ее дом. На вопрос, не хочет ли она сама отсюда уехать, Ирина отвечает: «Да пока не собираюсь — детей в поселке много. Я считаю, что это лучшее, что у меня есть». Дети сидят у нее дома днями и ночами за компьютерами, разбирают партии, играют друг с другом. Кто проиграл, моет за всех посуду. «Я с ней больше времени провожу, чем с мамой», — говорит чемпион мира Юлия Саврасова.

Ирине Метревели помогают. Это в прямом смысле слова — доброхоты. Целая бригада из двенадцати человек во главе с пчеловодом Владимиром Ивановичем Людвиговским. У него-то и родилась шальная и — иначе не скажешь — завиральная идея провести в Подюге чемпионат мира по рэндзю, для чего члены бригады целый год по выходным работали на лесоповале, заработали 150 тысяч и построили около деревни оздоровительный лагерь «Восход» —

луч света в темном российском царстве, как они про него говорят. Несколько деревянных домиков, игровой зал, летняя сцена для выступлений.

Но что совсем уж из ряда вон — в прошлом году чемпионат мира по рэндзю проходил-таки в Подюге. Приехали японцы, финны, эстонцы, китайцы, армяне, азербайджанцы... В фильме есть кадры, когда японцы с роскошными кожаными чемоданами высаживаются на полустанке, где поезд стоит полминуты, где даже нет платформы и откуда до Подюги еще ехать и ехать по знаменитому российскому бездорожью. На лицах японских ребят неприкрытая растерянность, как будто они оказались в бездонной пустоте. Однако на прощальном вечере после чемпионата эти же японские ребята, несмотря на проигрыш, выражали желание обязательно приехать и в следующем году.

А виновницу этого торжества на закрытии почти и не видно. Она явно не общественница. Лишних слов не говорит, пафоса в ней нет никакого, просто рада, что дети при деле, да еще при таком умном, чистом, требующем, почти как шахматы, максимального внутреннего сосредоточения. Надо сказать, ее ученики, тоже ей под стать — никто из них ничего не вещает, не бахвалится, головокружение от успехов особо ни у кого не наблюдается. Они как будто бы все одной породы, одного, как раньше говорили, кодекса чести. Не случайно в название фильма проскочило слово «самураи». Хотя, конечно же, они скорее похожи на сообщество шахматистов-гроссмейстеров, которые в любых ситуациях чем-то единым выделяются из общей толпы. Но когда те собираются вместе, никого не удивляет, что все они из разных стран, а здесь все — из *одной* деревни. Как такое может происходить в отдельно взятой маленькой Подюге с точки зрения генетики, психофизики, социологии, понять невозможно. Ясно только, что на наших глазах происходит нечто уникальное, ничем из опыта современной российской жизни, тем более жизни провинциальной, не объяснимое. Правда, Ирина Метревели считает, что в любом поселке, если бы люди захотели заниматься детьми, подобное было бы возможно. И если бы она вдруг захотела бы поделиться со своими подопечными еще и опытом в прыжках с высоты, то все в Подюге начали бы прыгать с неба и расцвечивать парашютным шелком знаменитые деревенские сугробы. Как говорили в старое время: каков поп, таков и приход. И все в этом «приходе» почему-то оказываются талантливыми. Даже если от природы никаких особых дарований у них не отмечалось. И уж ничто не предвещало титул чемпиона, лауреата...

Знаменитый Костя Цзю в фильме Натальи Гугуевой и Аркадия Когана говорит: «Мое тело не создано для бокса — ноги короткие, руки, небольшой рост...» Он чуть что — толстеет и потом с трудом сбрасывает вес. «Я не могу сказать, что Бог мне дал талант боксера, Бог мне дал талант терпения, выносливости, желания победить. Ты не всегда можешь выиграть, но всегда должен стремиться выиграть». Может, и правда именно терпение и желание победить приводят к победе. Видимо, поэтому после своего первого — оглушительного, на весь мир — поражения Костя Цзю не сломался, хотя все были уверены, что он уйдет из бокса. «Я благодарю Бога за то, что проиграл. Он мне показал, что я обыкновенный человек и что могу проиграть. Победа расслабила бы меня. Но я нашел в себе силы. И теперь знаю: чтобы подняться, нужно упасть. Сейчас очень мало что в жизни меня может сломать».

Так что, первым делом «мышление победителя» означает умение подняться после падения. А так как вся жизнь современного человека состоит из разнообразных страхов того или иного рода падения, то любое преодоление их, даже экранное, вызывает забытое и утраченное чувство полноты. В этом смысле на питерском кинофестивале особенно выделялась картина Сергея Дворцевого «В темноте».

Главный герой фильма, взятый предельно крупным планом, — слепой дядя Ваня, который живет в крошечной однокомнатной квартире один с белой пушистой кошкой. Мы ничего так и не узнаем о его прошлой жизни — кем он был, как и когда потерял зрение (правда, на полке стоит фотография, на которой он снят с уже умершей женой), зато мы до миллиметра прост-

«Самураи» российской глубинки», режиссер Татьяна Канаева

ранства и до секунды реального времени в кадре можем отследить его нынешний жизненный маршрут — от стола до кровати. И его единственные на сегодня близкие отношения с живым существом.

«А, ты тут, бандюга. Ох-хо-хо. Удрала хулиганка. Ты куда прыгнула? Где ты? Нет тебя тут... Ну-ка слазь оттуда (*сердито*), ах ты, безмозглая скотина, бесстыжая. Ты что, совсем рехнулась? (*С верхней полки падает папка.*) Ты куда пошла? Вернись. (*Оператор и режиссер пытаются помочь собрать разлетевшиеся листы бумаги.*) Да сто раз падало. Ругай не ругай. Все равно свое дело знает. Так спутает все. Куда положить? Давайте под одеяло, чтобы она не спутала. Я потом их все соберу». (*Кошка прыгает на кровать и ищет бумаги под одеялом.*)

Режиссер не скрывает своего присутствия в кадре, правда, его лица мы не видим, но, во-первых, мы просто физически ощущаем, как ему вместе с оператором тесно здесь, в этой комнате три на четыре, да еще с аппаратурой, а во-вторых, он по ходу фильма несколько раз обнаруживает свой тотальный досмотр за жизнью дяди Вани, который нисколько этим не смущен, поскольку этого не видит и поэтому не позирует перед камерой. И кроме того, дядя Ваня явно уверен, что снимают фильм не о нем, а о том, как надо плести авоськи из полиэтиленовых нитей, чем он с утра до вечера занимается, и теперь по просьбе каких-то внимательных людей должен показать и рассказать другим, как это делается.

Чувство реальности происходящего усиливается еще и благодаря тому, что в фильме нет никакой музыки, без которой документальное кино, как правило, почти не обходится. В кадре только звуки, врывающиеся в комнату через форточку. А за окном явно школа. Слышно, как дети на переменах кричат. Дядя Ваня говорит: «И качели скрипят, они уже старые. А раньше они такие красивые были — нежно-голубые. Смотреть приятно... голубенькие такие». Но внешний мир для дяди Вани пока еще окончательно не закрыт. Летом он выходит на улицу и пытается раздать прохожим сплетенные им за зиму авоськи.

«Возьмите сеточку, пожалуйста. Выберите. Для лука, для арбуза, для картошки. Возьмите, какая понравится. Я их сам сделал. Сеточки ручной работы. Для женщин побольше, для детей поменьше. Мальчики, девочки, остановитесь на минуту. Кому мяч положить. Я бесплатно отдаю, я денег не беру. Мягкие, легонькие, сам я их делаю».

Но все проходят мимо. Некоторые отвечают: «У нас пакеты», «Прошло время таких сеток».

И опять мы у дяди Вани дома. Он сидит на кровати и качает головой из

стороны в сторону. Слышен звук скрипучих качелей. Дядя Ваня молчит, только кряхтит и, скорее всего, плачет. Снято так, что отчетливо мы это не понимаем, но все равно тут же вспыхивает вопрос: можно ли снимать такое, когда герой этого не знает, не видит? Тем более что предыдущий эпизод на улице — как удар ниже пояса. Но фильм двигается дальше, и мы вслед за ним, пристально вглядываясь в эту жизнь, к которой, как кажется, мы максимально приблизились.

Кошка сидит на окне, умывается. За окном осень. Муха жужжит. Кошка пытается ее поймать.

Дядя Ваня (*за кадром*). Выдра. Запутала клубочек. Не кошка, а чудовище настоящее, бандюга. Теперь на два-три часа, а то и больше распутывать.

Режиссер (*за кадром*). Давайте, помогу.

Дядя Ваня (*убирает запутанный клубок в стол*). Не надо, у меня время будет — зима скоро придет. Делать нечего будет, я и распутаю. Прошлой зимой много навязал. Весной выходил, раздавал. Лишь бы Бог здоровье дал. За зиму все распутаю, весной расхватают сеточки... О Господи, тут ты явилась. Не надо, слазь. Давай я тебе ушко почешу. Опять достанешь что-нибудь. Сейчас я в милицию... Убирай лапы. (*Обращаясь к режиссеру, словно чуть-чуть оправдывается за нарочитую суровость.*) Мы с ней так-то дружим, просто она на меня иногда налетает кусаться. Ну что? Начинать?

Режиссер (*за кадром*). Ага.

Дядя Ваня (*заплетая полиэтиленовую косицу, показывает*). Раз, два, три.

Кошка убегает в коридор, играет с другим клубком. Вот, собственно, и все. Минимализм почти совершенный. Из нескольких предметов, из нескольких звуков — мягкой кошачьей поступи, свистка на урок физкультуры и раскачивающихся качелей — складывается вселенная героя, и оказывается, что этого достаточно, чтобы быть если не счастливым, то благодушным. Потеряв зрение, герой не потерял способность любить жизнь и уметь радоваться самой малости, в прямом смысле слова доброжелательно относиться ко всему окружающему. Как говорит Костя Цзю, самое главное после падения — уметь подняться. Дядя Ваня не поднялся в полный рост, но и проигравшим, при всей жалости, которую к нему испытываешь, его никак не назовешь. Он научился ценить и слышать в жизни что-то такое, о чем нам неведомо. Даже более того, ему и в этом его темном мире хочется, как он может, осчастливить кого-то. Авторы фильма сняли его неудачный день (надеюсь, не для того, чтобы выбить у зрителя и без того подступившие слезы), когда никто не взял ни одной авоськи, но бывают у дяди Вани и более удачные дни, ради которых он всю зиму распутывает огромные прозрачные клубки полиэтиленовой пряжи и вяжет сетки. Он не может сидеть без дела и ждать смерти, напротив, он просит у Бога здоровья. Так как даже жизнь на ощупь может оказаться наполненной. Поэтому дядя Ваня очень старается, ведь по старой зрительной памяти он помнит, что эти авоськи очень удобны, они приобретают форму того, что туда положишь — мяч, лук или арбуз. Тем более что он знает главный секрет: чтобы сетка получилась «мягонькой», нужной, надо ее делать с любовью, тогда она обязательно пригодится.

Вообще, как известно, жизнь с любовью освещает все. Не случайно «Золотого кентавра» на фестивале получила картина Тофика Шахвердиева «О любви» — о любви к детям-инвалидам и о любви детей-инвалидов. Главные герои здесь — семилетние мальчик Женя, у которого ноги, как висячие плети, и безрукая девочка Женя. У мальчика явный актерский дар и невероятно яркая образная речь. Он без умолку что-то рассказывает, делится своими любовными переживаниями, так как долго решал, какую из девочек в своем классе предпочесть. Доказывает своему другу достоинства той, которую выбрал. Смешно и похоже передразнивает Ельцина и Путина. Читает стихи про пластилиновую ворону, изображая каждого героя так, что в какой-то момент неосторожно опрокидывается назад — его еле успевают подхватить. В костюме волшебника с серебряными звездами на колпаке танцует у ново-

годней елки, то есть, конечно, это мама его несет в общем хороводе, а он с восторгом размахивает в такт руками. И все это доверчиво, открыто по отношению к всем, кто на него смотрит, так как он сам, будучи крайне доброжелательным, предполагает такое же отношение к миру и у всех остальных.

«Любовь — это когда девочка любит мальчика и мальчик любит девочку, но сначала они это скрывают, не то что мы с Наташей в открытую, уже в первом классе не начали ничего скрывать и все сделали, чтобы потом с такой душой не жить. И теперь я живу нормально, как говорится, не надо ничего выяснять в десятом и одиннадцатом классах». Женя не сомневается, что он живет нормально. И надо сказать, что дети, у которых нет проблем с самостоятельным передвижением, его немощь тоже словно и не замечают.

Так же как и немощь безрукой Жени, которая, когда приходит в класс, снимает обувь и, садясь верхом на парту, пишет ногой в тетради диктант — тот же, что и все остальные. Молодая учительница говорит, что очень боялась, что дети будут над Женей смеяться и «смотреть на нее, как на клоуна, но нет, они воспринимают ее совершенно спокойно, как будто так и надо. И Женечка себя прекрасно ощущает, никогда не скажешь, что ей чего-то не хватает. Она себя ущербной не чувствует».

На вопрос: «Как ты считаешь, ты чем-нибудь отличаешься от других девочек?» — Женя раздумчиво, не сразу отвечает: «Я не знаю, чем я отличаюсь, но, наверное, я отличаюсь глазами. У кого глаза синие. У кого зеленые, у кого серые...»

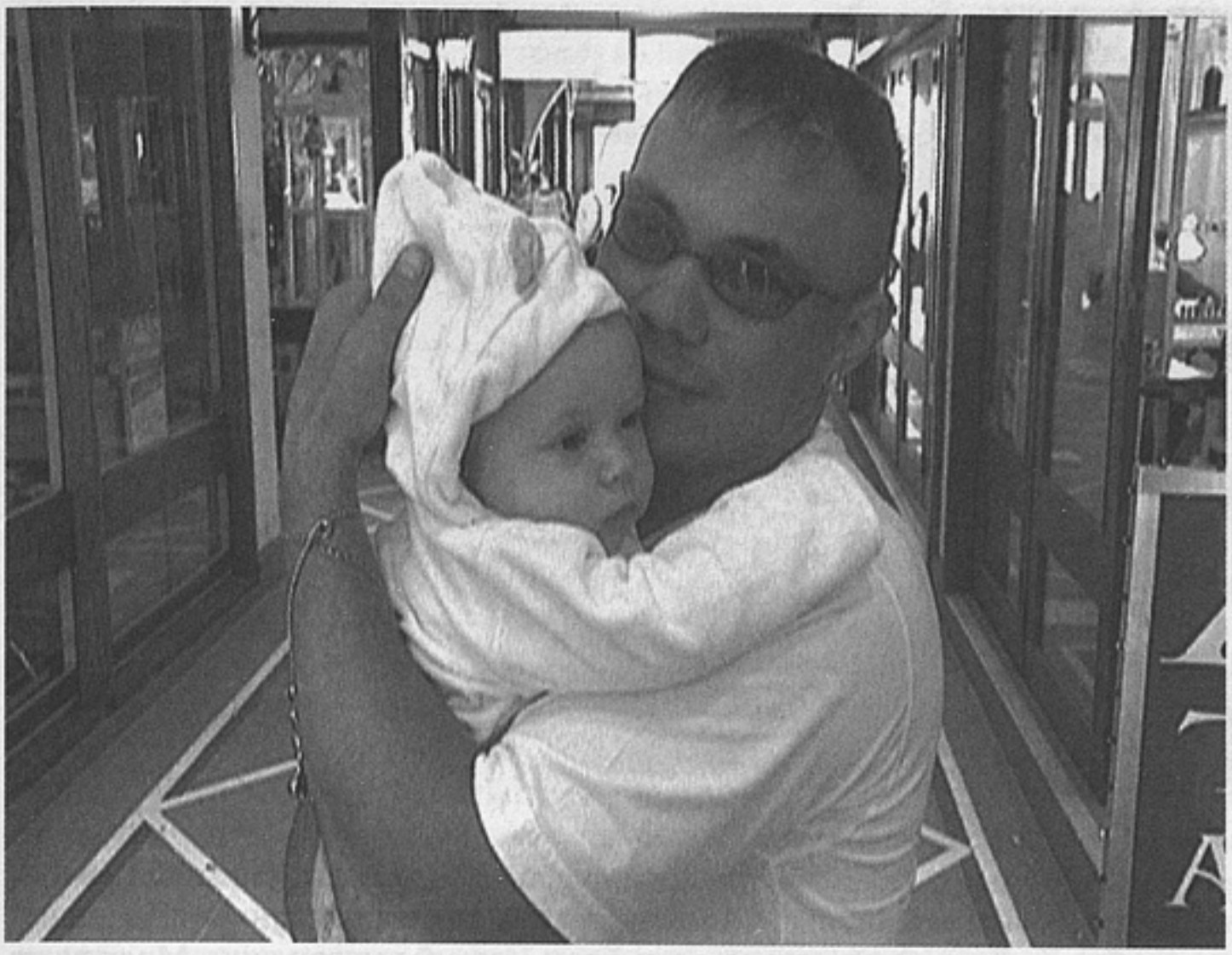
Женина бабушка, которая взяла ее на воспитание, после того как родители еще в роддоме отказались от столь тяжкой обузы, говорит: «Она не несчастная, она нормальная девочка — то, что без рук, ничего не значит. Это не столь важно, человек был бы хороший. У нас в доме нет такого: инвалид. Не делай то, не делай это. Она все делает, что я делаю. Она может сама зубы чистить, умываться, даже шьет сама. Она будет и себя кормить, и нас с мужем, когда мы состаримся».

Конечно, отсутствие комплексов, чувства ущербности, обездоленности у таких детей — это заслуга близких, но есть еще одна не менее важная причина — их собственная способность любить. Мы видим, как Женя, явно не замечая камеру, прижимается к бабушке, такой большой, теплой, уютной, и слышим, что она шепчет ей: «Я тебя очень люблю. Ты очень, очень добрая».

А мальчик Женя, как рассказывает его мама, в три года всерьез обеспокоился: одно ли у него сердце? На ее удивление, почему ему такое пришло в голову, он ответил: «А мне кажется, что у меня несколько. Я такой любвеобильный».

К сожалению, не обошлось без обобщающей дидактики. В фильме есть эпизод, когда на вопрос учительницы (надо сказать, не самый тактичный в школе-интернате для физически неполноценных детей): «Нужно ли больным людям помогать, нужно ли их лечить, тратить на это деньги, или поступать с ними, как в Спарте?» — один мальчик сказал: «Если убивать слабых и оставлять только сильных, они будут побеждать, и когда они всех победят, то будут драться между собой, и на земле останутся только злые, и все станут зверями», а другой мальчик добавил: «Есть такая пословица: как аукнется, так и откликнется». Но в детских устах даже то, что в фильме играет роль нравоучительной сентенции, не звучит фальшиво, тем более когда мы знаем, что только счастливая случайность уберегла этих детей от той спартанской участи, которой не миновали многие их сверстники даже со здоровыми руками и ногами.

Как, к примеру, герои фильма «Мой отец Сергий» (режиссер Петр Солдатенков) из поселка городского типа (ПГТ, как это называлось в советское время) Никольск Вологодской области, что между Шарьей и Великом Устюгом. То есть, конечно же, никто их не сбрасывал со скал, которых, правда, в тех лесах и в помине нет, но заброшенность и неприкаянность были тотальными, пока в этих краях не появился протоиерей Сергий Колчеев, или отец Сергий. Москвич, закончивший сначала международное отделение факультета жур-



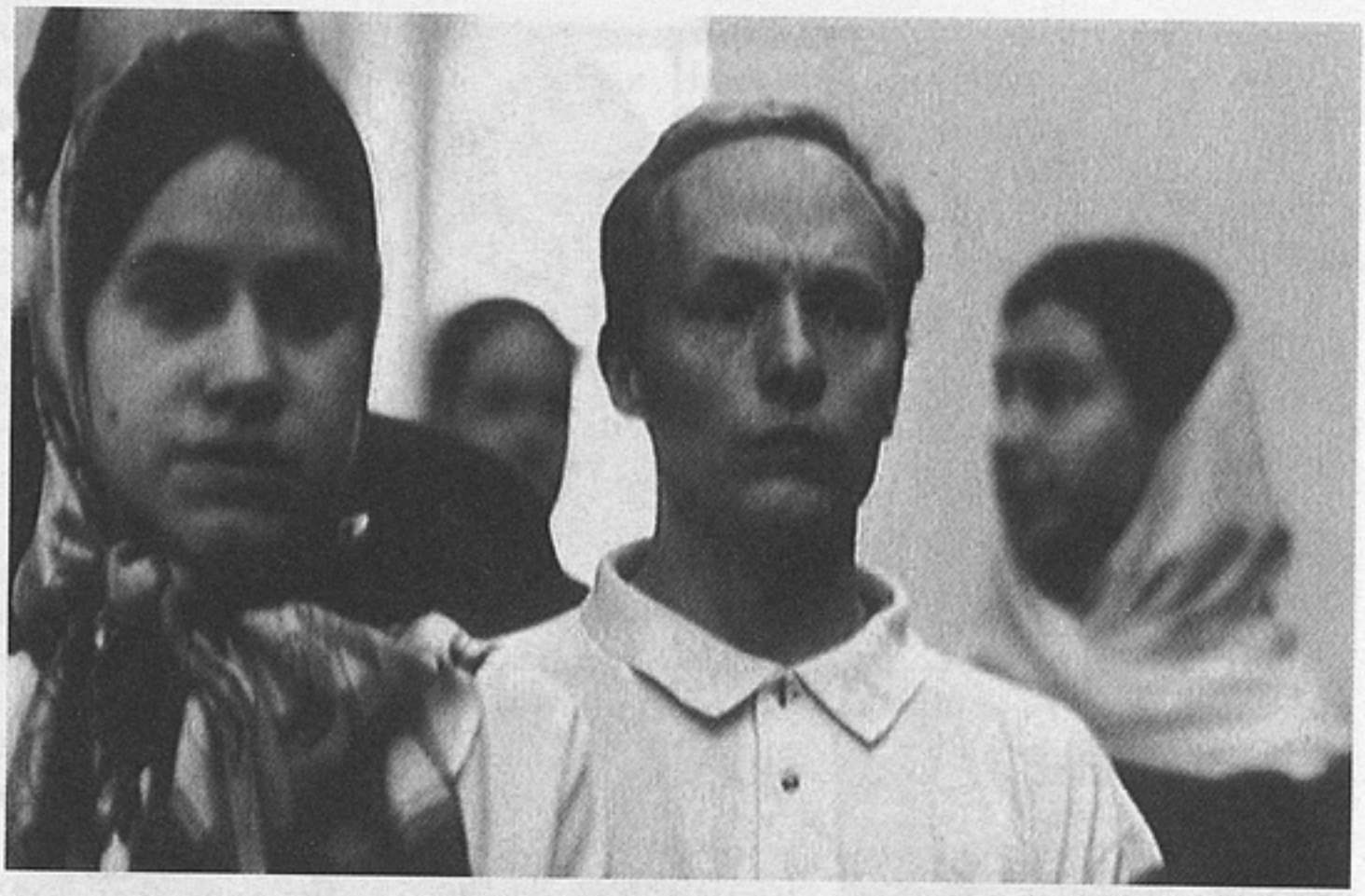
«Костя Цзю. Быть первым», режиссеры Наталья Гугуева, Аркадий Коган

налистики МГУ, потом, после службы в армии в танковых войсках, — художественный факультет ВГИКа, причем с отличием. Его талант, особенно как пейзажиста, и какая-то немыслимая трудоспособность были для всех настолько очевидны, что вопрос о будущем не стоял. Но вместо того чтобы начинать кинематографическую карьеру, он уезжает в Никольск, где в то время даже церковь была недействующей и был только молитвенный дом в деревне Кожаево, и становится псаломщиком. Одновременно он поступает в Московскую духовную академию. И через четыре года его рукополагают в сан священника. Отец Сергий не только добивается, чтобы церковь передали верующим, но и поначалу практически один ее восстанавливает.

Мы не можем спросить отца Сергия, как его вел Господь по такому пути. Два года назад он скончался после своего двенадцатилетнего служения в Никольске. Но осталась масса его картин, неразобранные пока дневники и несколько фотоальбомов — все последние годы у него не было времени на живопись и он снимал на пленку пейзажи, натюрморты, людей. И еще остались видеозаписи, которые снимали прихожане никольского храма Казанской Божией Матери – они и стали документальной основой фильма. Это как бы летопись церковной жизни прихода.

«Не было страха высоты. Мы висели под куполом вниз головой. Это по молитвам отца Сергия храм восстановили. Он такую энергию нам дал, не пересказать», — говорит один из тех, кто первым к нему пришел. Говорит и отворачивается от камеры. Слезы душат.

Многие, к кому один из авторов фильма Игорь Владимирович Колчеев, отец протоиерея Сергия Колчеева, обращается с просьбой рассказать о его сыне, в какой-то момент не могут сдержать слез — и директор местного краеведческого музея, и старухи свечницы, и даже настоятель московского храма, у которого отец Сергий окормлялся, и бригадир плотников-реставраторов, и приходские ребята... «Я до сих пор не верю, что его нет, и каждый день вспоминаю» — под этими словами одной из девушек могли бы подписаться многие. Так же как под словами другой: «Это время — лучшее, что было в моей жизни». И немудрено, ведь помимо того что отец Сергий возобновил церковные службы, которые не велись здесь несколько десятилетий, он открыл при церкви воскресную школу, где все свободное время занимался с



«Свадьба тишины», режиссер Павел Медведев

ребятами разных возрастов. Они ходили в походы, изучая при этом церковное краеведение, ставили спектакли, выпускали стенгазету, устраивали вечера, сажали цветы в церковном саду. Отец Сергий вывозил их в Москву, на Соловки, создал летний лагерь, куда приезжали дети даже из других областей. Ребята уже не были одинокими, брошенными на произвол судьбы, они стали ощущать себя защищенными.

Отец Сергий и его прихожане восстановили несколько церквей — в Дунилове, Аргунове, Борке... (Больше десяти лет он служил во всех этих приходах.) Построили несколько часовен. Начали приводить в порядок Симоно-Воломскую пустынь, куда проложили дорогу в лесу. Поставили на месте расстрела никольских священников Поклонный крест, где служились панихиды. Каждый год проходили Крестные ходы (по сорок-пятьдесят километров) к мощам местночтимых святых — преподобномучеников Симона Воломского и Тихона Крестогорского, а также к чудотворной Дуниловской иконе Божией Матери, которая в XVII веке явилась двум рыбакам и с тех пор почиталась как главная святыня этих мест. Семьдесят лет ее прятали по разным избам, в лесу, в овраге, так как советские чиновники за ней очень охотились. Старики и старухи собирались где-нибудь в укромном месте и служили перед ней молебен, а кто-то стоял на стреме и давал знать, если к деревне приближались какие-то начальственные машины. Когда в Дунилове был открыт храм, всей деревней икону торжественно ему передали. Отец Сергий очень почитал эту икону и любил служить в дуниловской церкви, поэтому когда летом 2002 года икона была похищена, для него это стало таким страшным ударом, который он не сумел пережить. Семьдесят страшных лет икону сохраняли, а тут не уберегли. Через пять месяцев отца Сергия не стало. Ему еще не было пятидесяти. Как всегда в подобных случаях, кажется, что сам-то он заранее предвидел свой исход. В видеоархиве никольской церкви есть кадры изготовления креста на могилу преподобномученика Симона Воломского, когда отец Сергий вдруг почему-то ложится на крест, как бы примериваясь к собственному распятию. Конечно, у него не было мученического креста — времена сейчас, слава Богу, другие, но крест любви к ближнему, как сказано в Послании апостола Павла: «Носите бремена друг друга, и таким образом исполните закон Христов» (Гал. 6, 2), отец Сергий нес с полной отдачей.

При этом в отце Сергии не было ничего особо харизматического, он не подавал себя как учитель жизни, слово которого, как у всякого гуру, непререкаемо бесценно, и даже, видимо, златоустным проповедничеством тоже не отличался. Он был простым сельским батюшкой, с минимальными соб-

ственными потребностями и отсутствием каких-либо амбиций общественного деятеля. Но он был верен тому, во что уверовал, и умел любить каждого, кто к нему приходил, за что так все полюбили и его.

Однако назвать его типичным героем нашего времени, конечно, нельзя. Такие, как отец Сергий, особенные, редко встречающиеся — из тех, кого раньше именовали чудаками, а потом чудиками.

В предисловии к «Братьям Карамазовым» Достоевский писал: «Чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались».

Вот так и отец Сергий: он, действительно, носил в себе «сердцевину целого». Наверное, поэтому фильм о нем производит на зрителей такое оглушительное впечатление. Я видела, как во время просмотра плакали не только особо чувствительные сорокалетние женщины, но и старые, и молодые, то есть все те, все мы, кто, сгибаясь под «наплывным ветром», давно «оторвался» — от такого рода странности и чудачества.

В этом смысле в фильме Сергея Лозницы «Пейзаж» очень выразительно показан мир уже настолько тотально разорванный, что соединить его в нечто связное можно только суперусловным приемом. Авторская камера (вот тут уже можно говорить о некотором открытии в плане киноязыка) совершает огромную — в размер привокзальной площади маленького, затерянного в заснеженном российском бездорожье городка — круговую панораму по лицам людей, привычно ждущих свои убогие промозглые автобусы, которые все не идут и не идут, а когда один все-таки приходит, то его берут штурмом. Режиссерский прием заключается в том, что никто из многочисленных персонажей не вычленяется особо, все равноудалены и равно приближены по отношению к камере и тем самым к нашему взгляду. Мы слышим только обрывки фраз, за которыми просматриваются не судьбы даже, а какие-то человеческие коллизии, черты характеров, ситуационные психологические реакции. Здесь нет задачи предложить зрителю портреты-зарисовки людей, случайно — на малое время — собранных в нечто единое, что постарались, к примеру, сделать авторы фильма «Диалоги в электричке» (режиссер Сергей Литовец). Переходя от одного своего героя к другому, он дает им возможность высказаться не только в диалогах, но и в монологах и в финале сообщает некую информацию о дальнейшей жизни каждого. В картине Сергея Лозницы все тексты, наплывающие один на другой так, что очень трудно разобрать, что говорят и кто говорит (почти как в фильме Германа «Хрусталев, машину!»), — скорее блиц-вспышки, не предполагающие реального знания о том или ином человеке. И сделано все по касательной, как ничем не нарушаемое скольжение, но тем не менее общий объем от сложения разнонаправленных векторных сил возникает. Тем более что, как правило, мы слышим тексты, произносимые не тем, кто сейчас в кадре, а тем, кто за кадром, — то ли камера уже показывала его, то ли нам предстоит его увидеть.

Иными словами, это портрет толпы. Наверное, поэтому фильм называется «Пейзаж». Точнее было бы сказать «городской пейзаж». А в нем, как, собственно, и в любом пейзаже, может быть выделен тот объект, в котором есть какой-то иной, отличающийся от остального масштаб или он стоит отдельно от всего другого, либо взгляд автора намеренно вырывает его из общего и выкрупняет ради своей художнической затеи. Если ничего этого нет, то такой «пейзаж» можно назвать фоном для несостоявшегося портрета. Но, судя по всему, в данном случае он и не мог состояться, так как в этом мире героя — ни в лермонтовской интерпретации этого слова, ни в интерпретации Достоевского — нет в принципе. Поэтому, по мнению авторов картины, здесь возможен только неказистый бесформенный фон или портрет толпы определенного социального слоя людей. И тут, действительно, не поспоришь, ведь главный герой городского пейзажа — это толпа.

— Я с ноября не была. (*Это говорит женский голос, но почему с ноября, где она не была, кто она — мы так и не узнаем.*)

— Население в Акуловке? Да откуда оно возьмется... Через тридцать-сорок лет китайцы придут. (*Без комментариев.*)

— Деда, иди сюда. (*Мы так и не увидим, где этот «деда», кто его звал.*)

— Боюсь домой идти. Следы мужика по огороду пройдено.

— Пойди, посмотри, она кота не искала ли?

— Нет, это мужские следы.

— Я говорю — посвети фонариком. (*Это уже просто из «Очереди» Сорокина.*)

— Ох и мрет народ. Я в больнице лежал. Так и мрут. (*А это не иначе, как из «Мертвых душ».*)

— Если слягу, кто за мной будет ухаживать? (*Старческий голос.*)

— У дочки своя жизнь... (*Усталый женский голос.*)

— Захочешь, приходи, дорогу знаешь. Только так. (*Чуть обиженный мужской.*)

— В деревне как-то попроще. Сегодня я сыта. И молочишко свое, и достанешь яичко, сваришь... (*Снова голос явно старушечий, но довольный.*)

— Били там табуреткой. Его комиссовали. А тут не бьют. Не знаю, чего он сбежал. Но тут кормят худо. (*Голос помоложе, женский.*)

— А мне Зина Петрова сказала: «Она так хулиганила, так матюгалась в больнице». Она говорит: «Мне стыдно было с нею лежать»... (*Голос скорее всего учительский.*)

— У Коли нога чего-то хромает. Он матери говорит: «Салатику достань». Она полезла в погреб, а он в это время мясо украл и смылся. (*Смеется.*)

— Вера-то где?

— В больнице.

— Господи, она с ума сойдет. (*Говорят две женщины.*)

Когда наконец приходит автобус, то из общего шума внятно выделяется мужской голос: «Толкать нельзя бабушек. Пропустите бабушку». А потом женский: «Вместе были на станции, а теперь ругаются».

Надо сказать, что авторский акцент или перст указующий здесь практически отсутствует. Мол, посмотрите, какое быдло, или, напротив, мол, видите, несмотря ни на что, все человеки. Видимо, автор пытался быть предельно отстранен от объекта своего высказывания, чтобы сам объект высказался как мог и на разные лады. В результате, конечно же, не сама реальность, а какой-то след реальности, намеренно не осмысленной и вряд ли особенно дорогой сердцу автора, оказался на пленке зафиксирован. И реальность воспринимается как бессвязная и пунктирная не только из-за жесткого режиссерского приема, а из-за того, что целого в ней и впрямь нет.

...В отличие от фильма Павла Медведева «Свадьба тишины». Хотя чисто формально именно эти два фильма противостоят всем тем, о которых уже говорилось, так как там были даны портреты героев крупным планом с той или другой мерой подробности, проблемности и авторского погружения в воссозданную на экране реальность, а здесь — скорее многофигурные портреты на общем плане.

«Свадьба тишины» даже тонирована в довольно темную сепию, так что чаще всего лица плохо различимы. Кроме первого длинного эпизода, когда мы видим на экране годовалого ребенка в кроватке, который только что проснулся и с интересом смотрит на пока еще удивительный для него мир.

Он ворочается на подушке, от которой никак не может оторвать головку, трет заспанные, но при этом все равно огромные глаза, потом, явно пугаясь затянувшегося одиночества, начинает всхлипывать, потом горько плачет, потом вдруг разом затихает, еще ворочается-ворочается, потом все-таки приподнимается, садится в кроватке и, прижимаясь лбом к ее прутьям, еще раз с пристальным вниманием взирает на то, что ему открывается за ними, и снова начинает морщиться, грозя вот-вот разразиться бурными слезами.

А родители, которые в соседней комнате с гостями, не слышат его плача. Все смеются, произносят тосты, даже читают именинные стихи. Но все это жестами, на языке глухонемых. Поэтому за кадром тишина. Слышны

«В темноте», режиссер Сергей Дворцевой

только звон бокалов да плач ребенка за закрытой дверью. Правда, в конце этого эпизода мы видим, как он тушит свечу на торте ложкой. Ему год, и, оказывается, это у него день рождения. Однако мы так и не узнаем, ребенок тоже глухонемой или нет. Тем более что с этого момента и до конца фильма мы видим все как бы на отдалении и только догадываемся, кто здесь кто.

Зато индустриальный пейзаж в духе конструктивистов дан крупным планом. В кадре намеренно долго сцепляются вагон с вагоном. Мы слышим характерные железные звуки на морозе, видим какие-то чугунные цепи, трубы и вырывающийся откуда-то пар. Потом на среднем плане рабочие — вполне возможно, среди них есть те, кто сидел за праздничным столом в предыдущем эпизоде, — в перерыве заводской смены играют в домино. И снова разговаривают жестами. Только тут начинает доходить, как много у них тишины. Наверное, еще и из-за того, что на этом, судя по всему, сталелитейном заводе все кипит, булькает, изливается, дымится, грохочет. Но все по-прежнему темно-коричневое. Будто отсутствие звука в их мире поглотило и цвет. По крайней мере, чисто зрительски этот монотонный непроявленный по цвету мир усиливает ощущение оглушительной тишины, в которую для них все погружено.

Дальше идет затемнение, и вдруг тихо на черном фоне: «Господи, помилуй». Это единственная фраза во всем фильме. Кто ее говорит, мы не знаем, но видим, как священник перед Страстной иконой Божией Матери принимает исповедь у глухонемого и объясняется с ним на его языке. Так же алтарник читает Деяние апостолов, а настоятель читает проповедь, переводя слова на язык жестов. Видимо, это специальная церковь для глухонемых, вот они стоят на службе, молятся, причащаются, христосуются по случаю Пасхи, крестят ребенка, который внимательно смотрит на фреску Спасителя в куполе. Со стороны посмотреть, так все, как в обычной церкви. Все, как и у здоровых людей.

Следующий эпизод — свадьба. Слышны только звуки шагов, скрипы, хлопок пробки, вылетевшей из бутылки шампанского. Но все что-то явно напевают, танцуют, целуются. Жених с завязанными глазами надевает невесте башмачок. Они в центре комнаты танцуют без музыки, все радостно и завороженно смотрят на них. Вот она — свадьба тишины.

И финал фильма. Дождь лупит по заводским шпалам, разбитая кирпичная стена. Рабочие сидят, курят. (Кажется, среди них и жених.) Они явно чего-то ждут, сидят почти недвижимо. Пока из темноты огромного ангара не начинает выезжать огромный колокол с фигурами святых и со славянской вязью по кругу. Мы видим внутри колокола, внутри этой мощной звуковой пустоты размеренное движение маховика. И наконец удар. Первый звук.

Дальше идут титры: «В 2003 году на Балтийском заводе был построен царь-колокол весом в 75 тонн».

Вот, оказывается, что это было, — глухие создавали звук. Звук, который они сами не могут услышать, но они могут сделать то, что услышат другие. Да еще звук такой могучий. Царь-звук.

Почему же, для того чтобы выплавить этот главный колокол в нашей стране, который сейчас уже висит на колокольне Успенского собора Троице-Сергиевой Лавры, потребовались именно глухие литейщики, глухие металлурги, глухие кузнецы? Прямо парадокс какой-то. Неужели не нашлось тех, кто и дело свое знает, и кто может оценить созданный им звук? Однако если и были на этом заводе такие, то в «Свадьбе тишины» их нет. Может, потому, что просто фильм не о них. Ведь он о тех, у кого, говоря словами Кости Цзю, есть «талант терпения, выносливости, желания победить». О тех, кто не считает себя лишним в этом мире, кто не сетует на свою ущербность и живет полноценной жизнью. Тем более что у них есть главное — они вместе.

Наверное, поэтому «Свадьба тишины» — это не портрет городской толпы, случайно образовавшейся в одном месте и в одно время, как в «Пейзаже», это портрет некоего сообщества, в центре которого — коллективное сотворение звука. А если есть центр, значит, есть и целое. И, судя по просмотренным фильмам, такие миры — пусть как «частность и обособление» — то там, то здесь все-таки возникают в нашей фрагментарной, дискретной реальности. Иными словами, если «носить в себе сердцевину целого», то можно быть глухим, слепым, без рук, без ног, родиться в Подюге и тем не менее быть более душевно устойчивым, чем многие другие зрячие, с руками и ногами, которые «каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались».

В свою очередь, именно эти «оторвавшиеся» стали персонажами многих других картин, представленных и на Санкт-Петербургском фестивале, и на последующем за ним Екатеринбургском, к примеру, в одиозно нашумевшем фильме «Мирная жизнь» (режиссеры Павел Костомаров, Антуан Каттен), получившем в Екатеринбурге Гран-при, — о чеченских беженцах в русской деревне, об алкоголиках и самоубийцах. Это рассказ о жизни в «стране мертвых», предельно аскетичный и до жути беспросветный. И в нем тоже правда о нашей жизни. Однако это никоим образом не означает, что там, где говорится о «стране мертвых», все истинно, а где говорится о «стране живых», все приукрашено и потому лживо, или, напротив, здесь все прекрасно и потому правдиво, а там все очернено и потому фальшиво. Это означает, что есть и то, и другое, и третье. И все существует рядом, параллельно, иногда пересекаясь, иногда нет, иногда настолько внутренне замкнуто, что никем из участников даже не предполагается такая одновременность столь разных форм существования. Притом что в глобальном масштабе, в отличие от частного, местного — будь то пространство одной личности или некоего человеческого сообщества, — отсутствие целого, тяготеющего к центру, как и общая несвязуемость и оторванность друг от друга всех этих разнонаправленных миров уже давно воспринимаются всеми нами как данность. Так что даже если бы «наплывной ветер», отрывающий нас от сердцевины единого и неделимого, каким-то чудом утих, то, скорее всего, при нынешнем векторе времени все бы непременно стало одноморфным и однородно тонированным. И отнюдь не в ясные, теплые цвета. И мы бы потонули в той тишине и в той темноте, где нет ни звука, ни света, и уже не только внешнего, но и внутреннего. Однако Санкт-Петербургский фестиваль наглядно свидетельствует о том, что этого пока не случилось.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Развилки и перепутья

ВЛАДИВОСТОК-2004

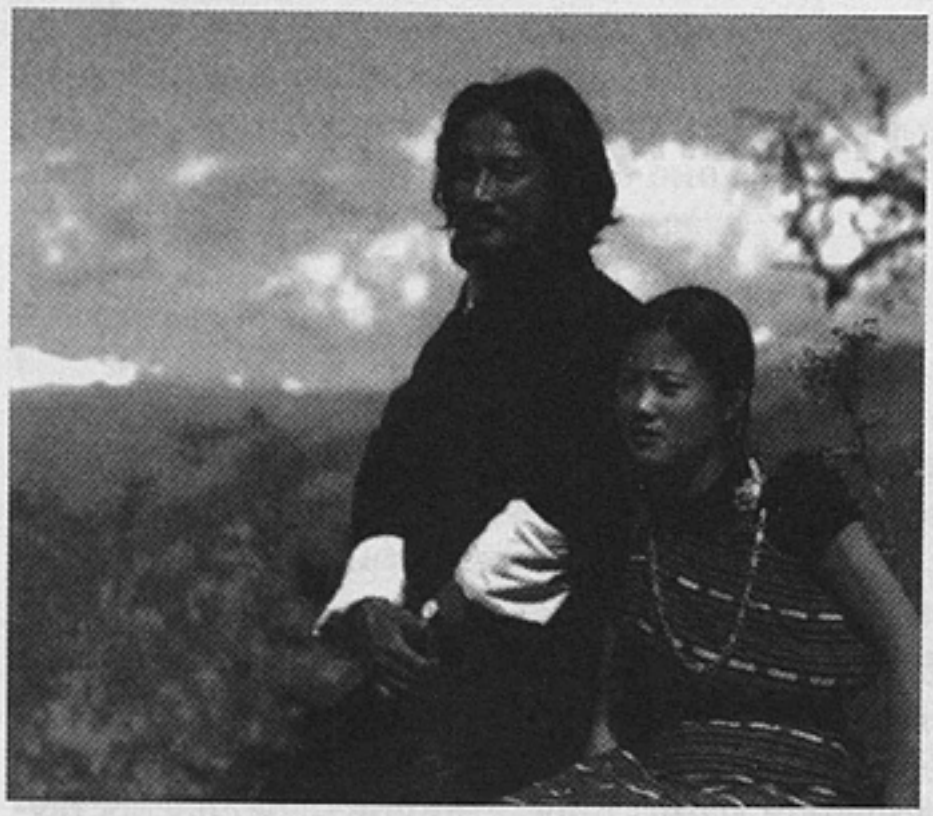
Фестиваль «Меридианы Тихого» — повод для рассуждений на модную нынче тему о кросскультурных взаимодействиях, перекрестках и тупиках.

Буквально на наших глазах Владивосток становится примечательной точкой межкультурных пересечений, чему в определенной мере способствует и кинофестиваль, привлекающий в город зарубежных визитеров: продюсеров, режиссеров, культурных функционеров из государств Азиатско-Тихоокеанского региона. Киношники сопредельных стран все чаще используют его как натуру. Создатели корейских, китайских и японских малобюджеток предпочитают «снимать Европу» именно здесь. Выходит куда дешевле, чем снаряжать экспедиции за тридевять земель. Есть шанс, что Владивосток станет для азиатов своеобразным аналогом прибалтийских столиц, замещавших в советском кино весь закордонный Запад. Так, в японском фильме «Отель «Венера» дальневосточный мегаполис изображал «некий город в некоей стране». О планах снимать в Приморье эпизод для своей новой ленты заявил корейский хитмейкер Кён Тхэк Квак. Виды Владивостока будут соседствовать в ней с пейзажами Бангкока и Гонконга.

В этом году программу отбирали сами дальневосточники, без вмешательства экспертов из Москвы. Делать подобный фестиваль — не самая легкая задача. Слишком уж разнолик кинематограф тихоокеанских государств. Аналитики до сих пор не пришли к единому мнению, существует ли у жителей Азиатско-Тихоокеанского региона некая особая идентичность[1]. «Меридианы Тихого» ориентировались на фильмы, засветившиеся на крупных международных фестивалях. Ценой отказа от права на «девственность» был обеспечен уровень качества лент.

Фильм «Маги и странники» считается первой игровой картиной, снятой в гималайском Королевстве Бутан, малом государстве, зажатом между двумя колоссами — Индией и Китаем (Тибетом). Утверждение о «первородстве» верно только отчасти. Предыдущая работа режиссера Кьенце Норбу «Кубок» также считалась фильмом бутанского производства, но действие ее происходило в тибетском монастыре на территории Индии, а съемочная группа состояла из австралийцев и англичан. Европейские имена читаем и в титрах

[1] Существует точка зрения, что Азиатско-Тихоокеанский регион — лишь аморфная географическая общность. Фикция, удобная для политологов. Классификационный фантом. В единую категорию попадают и страны конфуцианского круга (Китай, Корея, Япония), и государства «тропического» буддизма (такие, как Королевство Таиланд, вотчины умеренного ислама Малайзия и Индонезия), а также традиционно христианские земли, католические (Филиппины и западная кромка Латинской Америки), протестантские, с доминантной англосаксонской ментальностью (прибрежные штаты США, Австралия, Новая Зеландия), и православные (российский Дальний Восток). Большая часть этих территорий тяготеет к внешним центрам культурного притяжения. Одни — к единокровной Европе, другие — к первичным очагам ислама, третьи — к сердцевинам своих государств, находящихся за пределами тихоокеанского пояса. И лишь народы Восточной Азии обитают в эпицентре своих эндемичных цивилизаций. Китайцы, корейцы, японцы перенимают чужие знания и наработки, но бережно сохраняют этнические стереотипы, первоосновы самобытных культур. Нет случайности в том, что фильмы из Кореи, Японии, Китая во многом формируют наши представления об Азиатско-Тихоокеанском регионе. Они доминировали и в нынешней фестивальной программе.



«Маги и странники», режиссер Кьенце Норбу

«Магов и странников». Все натурные сцены, однако, и правда снимались в Бутане, сюжет тесно связан с местными нравами и обычаями. Кьенце Норбу — не коренной бутанец, режиссер тибетского происхождения по совместительству — священнослужитель высокого ранга. Авторитет его как ламы-перерожденца чрезвычайно высок. Цхеванг Дендуп, исполнитель одной из центральных ролей, показывал мне образок с изображением своего гуру, с которым не расстается никогда. При всей близости религии и культуры двух горных стран тибетец Норбу не мог не ощущать некоей дистанции по отношению к повседневным реалиям бутанского обихода. Его точка зрения — взгляд доброжелательного наблюдателя.

Герой картины — молодой чиновник, распределенный на службу в дальнее селение. Он грезит об эмиграции в США, местным напевам предпочитает рок. Получив вызов на собеседование, он под выдуманным предлогом испрашивает отпуск для поездки в столицу, но опаздывает на единственный рейсовый автобус. В компании других незадачливых путников он движется по горной дороге пешком, безуспешно пытаясь остановить попутку. Монах (скорее балагур, чем ментор) скрашивает часы передышек старинной легендой о тщете людских вожделений. Улыбка красавицы пейзанки покоряет молодого чиновника. Под влиянием мудрых речений ламы и нежданного всплеска романтических чувств герой решает отказаться от мечты об Америке и остаться в своей самобытной стране, в своем отдаленном селении.

Сюжет может обескуражить своим простодушием. Но повествовательная конструкция довольно изощренна. Принцип «рассказа в рассказе» — отличительная черта староиндийских «обрамленных повестей». Базовый мотив вставной легенды — волшебное забытье, когда за несколько кратких мгновений сновидец проживает целую жизнь (точнее, один из ее возможных вариантов), — излюбленная тема китайской литературы. В «Магах и странниках» он получает весьма отчетливую буддийскую окраску. Стоит заметить, что Кьенце Норбу изображает гималайский буддизм как религию радости, а не жесткой аскезы, приятия тварного мира, а не отречения от повседневных забот. Что на первый взгляд кажется противоречащим доктрине «жизни-иллюзии», «жизни-страдания». В этом можно бы усмотреть уступку вкусам западной аудитории. Но, по всей вероятности, разгадка в другом.

По представлениям ламаистских теологов, не всякий индивид (в данной своей инкарнации) готов к адекватному восприятию духовных истин и тайн. В ином воплощении профан может сделаться знаменитым подвижником. Но недостаток «высокой духовности» — не повод лишать мирянина личного счастья, посюсторонних радостей бытия.

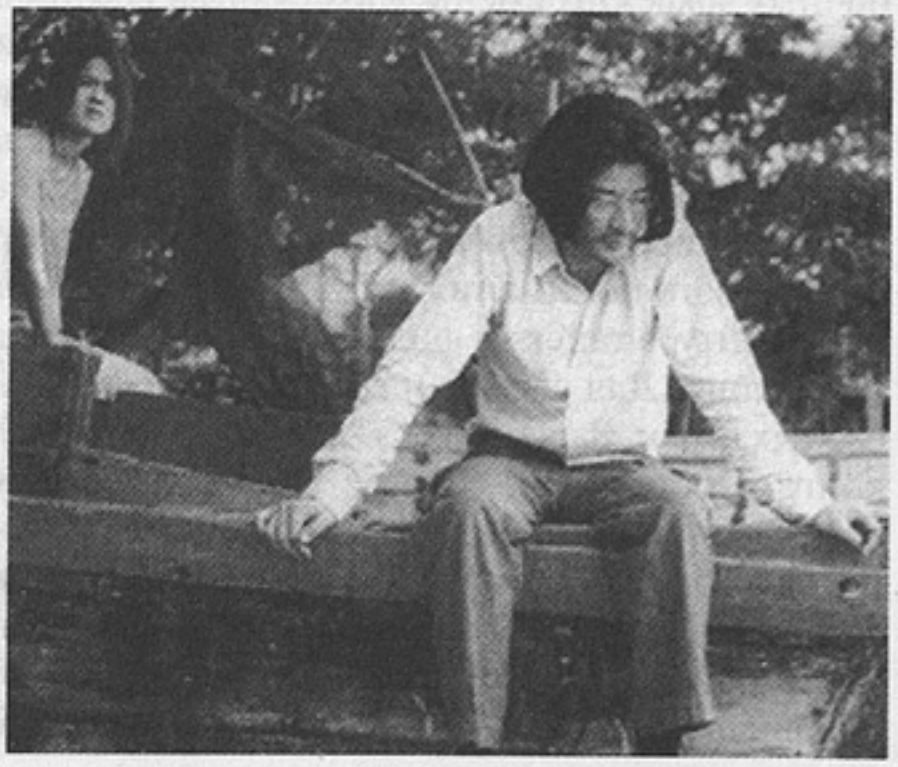
Куда менее благодушен к старинным обычаям (да и к людской натуре вообще) индийский режиссер Маниш Джа. Известно, что в индостанской глубинке женщины продолжают ощущать на себе домостроевский гнет. Мальчик, наследник, в патриархальной семье неизмеримо желаннее девочки. В фильме «Нация без женщин» Маниш Джа смоделировал ситуацию, когда количество женщин в стране сократится до катастрофического мини-

мума. Когда сама возможность брака (и продолжения рода) окажется подарком судьбы, редкостной удачей. Он дает неутешительный прогноз. Установки на маскулинное доминирование, глубоко укорененные в национальной ментальности, не исчезнут вовсе, а лишь исказятся, подвергнутся уродливым трансформациям.

Ближнее будущее. Горемычная героиня картины становится сменной супругой пятерых холостяков и их вдового отца. Одной на всех. Мужья пользуются ее лоном по графику, ничуть не заботясь об эмоциях и чувственных пристрастиях коллективной жены. Молодая женщина отдает предпочтение младшему брату, единственному, кто действительно любит ее. Пара замышляет побег, но семья предотвращает его — ценою братоубийства. Беглянку, связав, запирают в хлеву. Деревенские удальцы ночами пробираются за ограду усадьбы и в очередь насилуют беззащитную женскую плоть. Наступает момент, когда признаки беременности становятся очевидными. В округе возникает нешуточный спор по поводу отцовства (и прав на будущего ребенка). Перепалка перерастает в схватку: стенка на стенку. Пока обезумевшие мужики сносят друг другу головы, женщина разрешается от бремени. На свет появляется девочка. Еще одна бедолага. Потенциальная жертва мужского эгоизма...

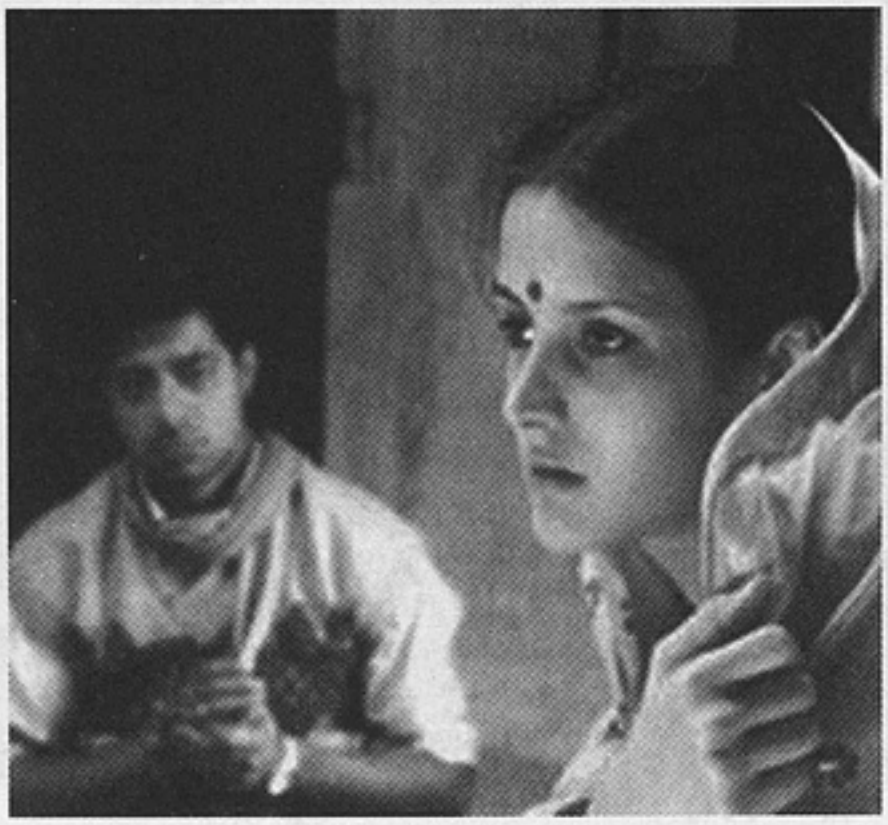
Любопытно, что обычай многомужества (полиандрии) действительно отмечен этнологами. Он распространен среди отдельных групп тибетцев и некоторых индийских племен. Но фундамент данной формы брака — высокий статус женщины, безоговорочное уважение к ней. Маниш Джа рисует ситуацию, в которой женщина лишена всякого права на проявление самости. Профеминистский режиссерский посыл вступает, однако, в конфликт с традиционным дискурсом, с «мужской» логикой сюжетосложения. Появление особи противоположного пола в устоявшемся (и по-своему гармоничном) маскулинном сообществе приводит его к хаосу, к коллапсу, оказывается событием, без сомнения, деструктивным. Автор призывает нацию к утверждению подлинного равноправия двух природных начал — мужского и женского. Но воле своей вопреки проводит крамольную мысль: сегрегация двух полов — возможно, не зло, а благо.

«Нация без женщин» — франко-индийская копродукция. При участии иностранного капитала сделана бóльшая часть конкурсных лент. Некоторые из них рассчитаны на демонстрацию в сопредельных государствах. В японских картинах теперь нередко звучит корейская речь. В тайских солируют гонконгские актеры. Складывается система межнациональной кооперации, сродни той, что практикуется в европейском кино. Но, похоже, немалая доля азиатского фестивального кино — экспортный продукт, предназначенный изначально для западного артхаусного проката. Таков опус гонконгского режиссера Ю Лик Вая «Все вечеринки завтрашнего дня» — космополитичный по духу проект, в осуществлении которого принимали участие компании и фонды из нескольких государств Европы и Азии.



«Последняя жизнь во Вселенной», режиссер Пен-ек Ратанаруанг

«Все вечеринки», надо сказать, любопытный образчик новокитайского маньеризма. Картина со странностями. По формальным признакам ее можно причислить к череде антиутопий (лент о безрадостном будущем). Но автор предлагает иное определение: пост-



«Нация без женщин», режиссер Маниш Джа

апокалипсис. Крах политического режима или цивилизационный слом меняют векторы человеческих судеб, но они не способны прерывать ток бытия. Пережившие катаклизм обживают развалины. Повествование ведется намеренно сбивчиво. Мотивировки событий — за кадром (задачка: реконструируй сам). Ясно, что обширные территории Восточной Азии находятся под властью тоталитарной секты (вроде Аум Синрикё). Повсюду насаждаются унификация и единомыслие. Проштрафившихся отправляют в исправительные лагеря. У Жуая и Хулан, проходящих там перековку, возникает взаимная тяга. Природа берет свое: мужчина грезит о женщине, женщина — о мужчине. Теократический монолит рушится внезапно. Охранники втихомолку покидают лагеря. Узники отныне предоставлены сами себе. Но, лишившись «направляющей длани», они ощущают не радость свободы — стресс, дезориентацию. Герои находят пристанище в ничейной квартирке в малолюдном, полузаброшенном городке. Пытаются вписаться в зигзаги изменчивой повседневности. Но любовь не выдерживает рутины. Хулан вступает в связь (а потом и в законный брак) с иностранцем из сытой Кореи. С тем, кто может обеспечить комфортную жизнь и ей самой, и ее ребенку. Символичен финальный монтажный стык. Лайнер (на его борту героиня, навсегда покидающая страну) поднимается в небо. Верхняя точка съемки — взгляд с самолета на игрушечный пейзаж. Товарняк, убывающий в неведомые пространства. В одной из теплушек — бесприютный Жуай.

Визуальный ряд «Вечеринок» строится на контрапункте убогости обжитых интерьеров, скудости предметной среды и гламурном способе их подачи. Следы запустения превращаются в «стильность», в глянцевый дизайнерский концепт. Приметы тоталитарного обихода — собрание явных цитат. Лагерный быт — отсылка к незабвенным образам «культурной революции», истеричное ликование людского муравейника заимствовано из официозной хроники КНДР.

Сама история, если ее приземлить, лишить отстраняющей, холодноватой гламурности, могла бы стать фабулой для добротной мелодрамы о побочных эффектах смены эпох. Двигай ее хоть в Камбоджу, хоть в Албанию, хоть в южные государства СНГ. Но искусственность, «проективность» — сущностное качество фильма. Артпроект и есть артпроект. Игра идей, а не сколок реальности. В саундтреке перемешана музыка разных стилей и стран. Нашлось место даже русскому диско.

Но наиболее ярким примером межкультурной диффузии, квинтэссенцией нового понимания «азиатчины» стоит признать все же не эту гонконгскую ленту, а тайский фильм «Последняя жизнь во Вселенной» Пен-ека Ратанаруанга. Для работы над ним была собрана супергруппа киношников из разных стран. За камерой — Кристофер Дойл, австралиец, живущий в Гонконге. Постоянный соавтор Вонг Карвая, самый раскрученный оператор синоязычного региона. Один из продюсеров — Нонзи Нимибутр, режиссер («Нанг Нак», «Месть Ян Дары») и бизнесмен, который в конце 90-х обеспечил коммерческий и фестивальный прорыв нового тайского кино. В крохотной роли отвязного мафиози появляется Такаси Миикэ — культовый маргинал, знаковая фигура современной японской культуры. Камео при

«Все вечеринки завтрашнего дня», режиссер Ю Лик Вай

этом двоится: гангстерская вставка — сама пародийная стилизация «под Миикэ». Потешная, игрушечная жестокость, гротескные гэги, шутки на грани фола. Эксцентрика в фильме соседствует с меланхолией. Мотивы криминальных баек Тарантино — с экзистенциальным томлением (во вкусе классиков французской «новой волны»). Японская речь мешается с обрывками тайских фраз и с диалогами на «кухонном английском».

Кэндзи служит в бангкокском филиале Японского фонда. Молодой человек одержим идеей самоубийства. Поводов для суицида у Кэндзи вроде бы нет. Все резоны литературного свойства — Angst, сплин да тоска-растрава. Грусть Кэндзи, впрочем, небеспричинна: в чужом мегаполисе он одинок. Внезапно смерть сама вторгается в его обиход. На глазах горе-самоубийцы гибнет девушка. Пыталась отвлечь Кэндзи, решившего прыгнуть с моста, да попала под колеса автомобиля. В тихом жилище философа случается непредвиденный инцидент: визит земляков превращается в гангстерскую разборку. Парню приходится пристрелить матерого якудзу (рефлекс самозащиты сработал, значит, на уровне подсознания он еще ценит жизнь). Кровавые подтеки на стене Кэндзи завешивает декоративным панно, трупы прячет под половицы. А сам перебирается к случайной знакомой, сестре той девушки, которая пыталась его спасти. Нужно заметить, что мотив приключений с бандитскими трупами (побочный для «Последней жизни во Вселенной») был базовой темой предыдущей картины постановщика — черной комедии «69». Пен-ек Ратанаруанг не смог удержаться от самоцитаты. В первой половине фильма камера Дойла фиксирует взгляд на интерьерах хайтековских билдингов, на силуэтах стеклянных башен (пестрых примет тайской экзотики в кадре практически нет). Во второй его части больше открытых пространств, обжитых, очеловеченных комнат и местного колорита. В загородном доме тайской подруги Кэндзи царит настоящий хаос: горы немытой посуды, вещи разбросаны. Педантичный японец привносит в ее быт элемент размеренности, уюта. Помогает примириться со смертью сестры (избавиться от саднящего чувства вины, начать новую жизнь с чистой страницы). И сам, пообщавшись с Ной, прекращает грезить о суициде. Едва ли фильм тайского режиссера стоит считать кросскультурной лав стори (герои, похоже, испытывают влечение, но дело не доходит до эротических игр). Скорее уж — историей об избавлении от одиночества, о преодолении аутичного эгоцентризма. Об обретении вкуса к простецким радостям жизни. Такой, как она есть.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Чешская мечта

КАРЛОВЫ ВАРЫ—2004

«Такие дети», режиссеры Андреа Фраззи, Антонио Фраззи

В Карловых Варах произвела впечатление фестивальная статистика, опубликованная в пресс-релизе в последний день МКФ. Количество проданных билетов оказалось вдвое больше, чем жителей популярного европейского курорта, а приехавших сюда кинобизнесменов, опять же, было в два раза с небольшим больше, чем гостей — фильммейкеров «в законе». Деловых людей от кино — продюсеров, дистрибьютеров, фестивальных отборщиков etc. — приехало аж восемьсот человек. И это несмотря на то что на Карловарском нет кинорынка. Однако интересы бизнеса требуют присутствия на всех важных кинофорумах. На этом основании приходим к выводу, что Карловарский МКФ — успешное предприятие. В сети отборщиков попадают и арткино, и мейнстрим — концепция отбора такова, что по программам можно составить представление о современной реальности. Редкость по нашим временам, стремящимся всякими хитрыми способами убежать от действительности. Ее отражения и проекции, как правило, адекватны драматическим жанрам. Что естественно. У кого что болит, тот о том и говорит. Болевые точки пульсировали по всему фестивальному дисплею, расположившемуся в разных временных эпохах. К примеру, немецкая ретродрама «Напола» Денниса Ганселя — воспоминание о нацистской Германии 1942 года. Действие происходит в кадетском корпусе, где формируют элиту тысячелетнего рейха, перемалывая личности и судьбы тинейджеров, попавших в эту школу. Экспрессивная стилистика ленты, ее исступленный холод прожигают насквозь вплоть до жуткого финала: дети в черной униформе СС брошены в свой первый бой, им дан приказ найти и обезвредить вражеский десант. В лесу они сталкиваются со своими ровесниками — советскими диверсантами...

В конкурсе сошлись несколько картин, где детские драмы оборачиваются то имманентным качеством взросления, то следствием преступной безответственности взрослых. Незапрограммированно сложился гипертекст, скрепленный социальным дискурсом. Братья Фраззи получили «Хрустальный глобус» (кстати, второй год подряд Гран-при уходит в Италию) за бескомпромиссную и очень жесткую картину «Такие дети» — о криминализации детей, предоставленных улице. Фильм выдержан в реалистической поэтике — что-то вроде неонеореализма. В мировом стилистическом континууме, облюбовавшем нишу на стыке реальности и надреальности, яви и сновидения, подобные стилевые интервенции отдают старомодностью — с точки зрения критического снобизма. Кинокритическую ересь упорно не разделяет публика. Она не сдает своих позиций и во все времена хочет идентификации с экранными героями и проблемами. Похоже, большое жюри представляло точку зрения зрительского большинства: призы достались мейнстриму, арткино не вызвало у судей энтузиазма. В компанию аутсайдеров попал Фридрик Тор Фридрикссон со своей «Хорошей страной» — целомудренной и трогательной, почти сказочной историей из жизни странных, неукорененных в реальности людей, погруженных в хрупкий мир возвышенных и тонких чувств. Потребность героев ленты любить и быть любимыми ставит их выше клинически здоровых людей, всегда готовых к компромиссу и предательству собственных чувств. Такой взгляд на маргиналов, представляющий их внутренний мир как гуманистическую ценность, — уже реабилитация, если хотите, значимый социальный жест. (Картина Фридрикссона рифмуется с нежной драмой Романа Балаяна «Ночь светла».) Без призов остались и замечательные французские «Хористы» с выдающейся актерской работой Жерара Жюньо в главной роли — сделанная в добротной классической манере картина о проблемных подростках из бедных семей. Их безрадостное послевоенное отрочество протекает в похожем на тюремный барак интернате. Но и в этом провонявшем сортиром пространстве однажды пролетел ангел. Вслед за ним появился учитель пения, нелепый и лысый, и преобразил в гармонию «беспросветку» никому не нужных детей.

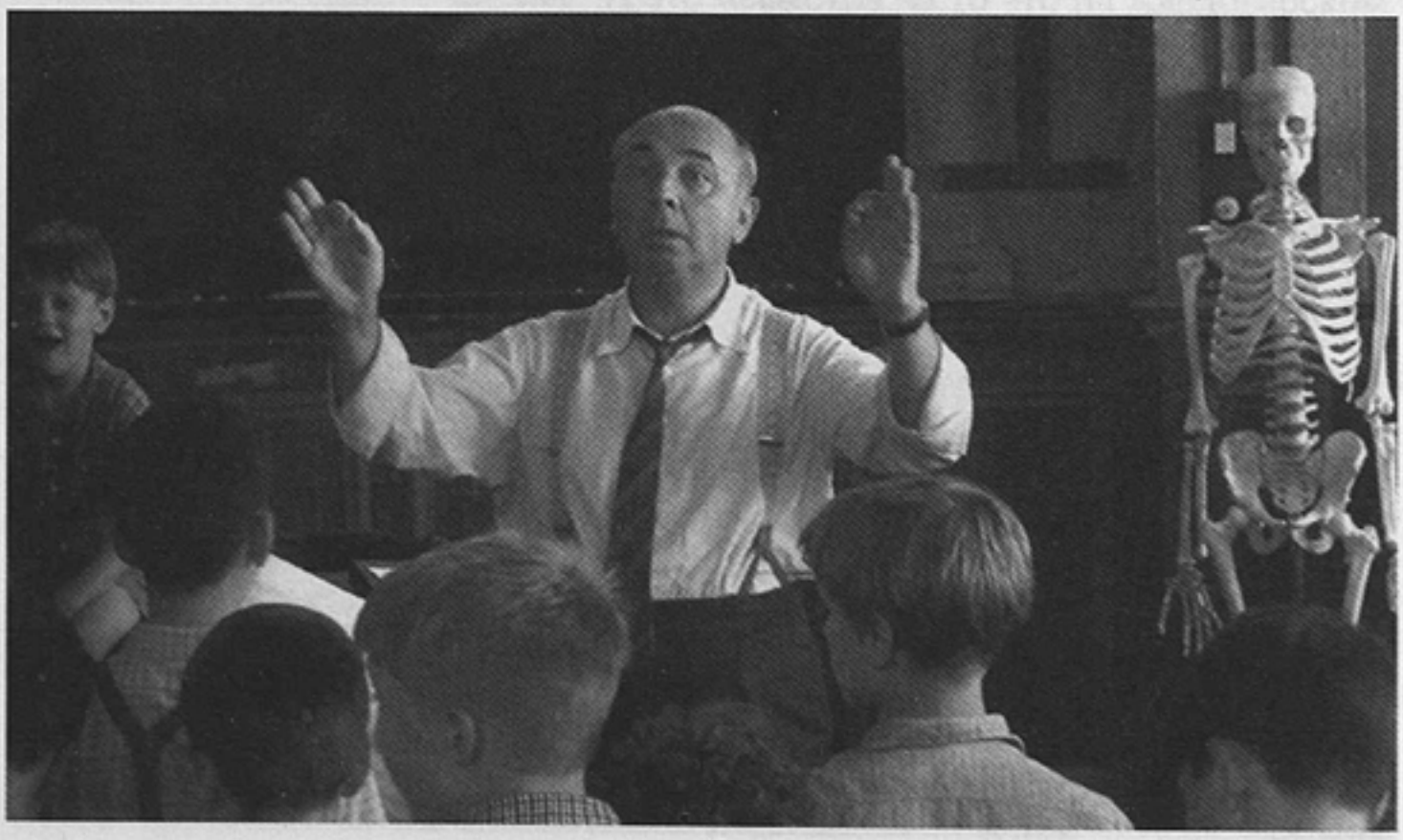
«Мой сводный брат Франкенштейн» Валерия Тодоровского — российский вклад в конкурс — в сложившемся контексте тоже каким-то боком цепляет вечную тему детства. Фильм получил приз ФИПРЕССИ, но не вызвал энтузиазма у большого жюри. Лично я болела за нашу картину не из патриотизма, а, что называется, из высших соображений. На мой вкус, она была самой сильной в конкурсной коллекции. Объективности ради замечу, что пусть отзывчивая карловарская публика, с энтузиазмом принимающая каждый фильм, и проводила «Франкенштейна» аплодисментами, но и в аплодисментах мне слышалось что-то вроде недоумения. Публика, особенно к

«Напола», режиссер Деннис Гансель

«Чешская мечта», режиссеры Вит Клусак, Филип Ремунда

западу от востока, не любит депрессивные фильмы и обожает хэппи энд. Коллегам из Польши и Чехии — даже им — тоже многое было непонятно, и объяснить непонятное было невозможно. Причина непонимания, видимо, не в том, что режиссер не сумел доходчиво рассказать историю. Отсутствие опыта, подобного нашему, и незнание реалий российской жизни сильно мешает считывать смыслы. И слава Богу, если его нет, такого опыта. Мы и у себя подсознательно его вытесняем. Между тем получивший приз за режиссуру хорватский фильм «Здесь» Зринко Огреста, эдакий «пейзаж после битвы», панорама человеческих судеб, непоправимо исковерканных балканской истребительной войной, был назван лучшей картиной года у себя на родине. Посмотрим, увенчают ли «Франкенштейна» в родных пенатах почетным титулом.

Карловарский фестиваль неукоснительно отслеживает, что происходит в кинематографе стран бывшего соцсодружества. Геополитика круто изменилась, но творческие и дружеские связи остались («дружба народов» советского образца в России обернулась открытой враждебностью к лицам нетитульной национальности). На том же бездонном Берлинале в разных программах можно поймать фильмы восточноевропейского региона. Но в контексте Карловарского МКФ они занимают куда более заметное место. Недавний польский дебютант Конрад Невольский показал свою вторую картину «Симметрия», навеянную собственным драматическим опытом.



«Хористы», режиссер Кристоф Барратье

Криминальный сюжет — видимо, задним числом — переформатирован в экзистенциальную драму, вот что без всяких постановочных подпорок укрупняет этот малобюджетный проект. Прохожий на свою беду случайно попадает в полицию и оказывается в СИЗО: старая женщина на опознании ткнула в него пальцем как в убийцу. Пережив шок, герой-интеллигент смиряется со своей участью. Словом, от тюрьмы и от сумы не зарекается — мысль, до боли близкая русской ментальности.

Режиссер Аттила Янич, представитель нового поколения венгерского кино с его богатой арт-традицией в фильме «После позавчера» блеснул изобразительной пластикой и отличным знанием мирового кино. Ученик Золтана Фабри, венгерского классика, экспериментируя с хронотопом, аранжировал мистический триллер как психоделическую притчу, оставляющую долгое «послевкусие» сновидческого свойства. То ли было, то ли не было... На этой зыбкой грани балансирует поэтика ленты, убеждающая в том, что наш подпольный, дословесный мир — такая же непреложная реальность, как материальная действительность

В программе нового чешского кино я запала на документальный фильм «Чешская мечта». В пространстве актуальной социологии и практической психологии масс на стыке с вымышленным миром игрового кино вдруг нарисовалась пристройка, а в ней — дверца в «нулевой цикл», в коллективное бессознательное, где коренятся все человеческие иллюзии, включая неутоляемую потребность их переживать несмотря и вопреки. Сюжет — самый что ни на есть грубо материальный, извлеченный из недр потребительского общества, окрепшего в Чехии в последнее десятилетие (как и окрест, разумеется). Первое в Чехии реалити-шоу было разыграно не в телевизионном формате, как это принято во всем мире, а в потоке жизни. По всей Праге развесили призывные афиши об открытии в пригороде мегамаркета «Чешская мечта». Параллельно в печатных медиа время от времени появлялись опровержения, призывающие не верить этой информации: мол, все обман и надувательство. Но вот настает день Икс, и авторы этой идеи, они же авторы фильма, Вит Клусак и Филип Ремунда, вооруженные видеокамерами, снимают результаты своего эксперимента. Как сторонний зритель я в шоке, просто глазам своим не верю. Представьте себе загородный простор, упирающийся аж в горизонт. Там, вдали, красуется фасад обещанной «Чешской мечты», и толпы пеших горожан (их было несколько тысяч) устремляются к ней, как к последней надежде. По мере приближения к импозантному фасаду становится все яснее, что это всего лишь гигантское расписное полотнище, укрепленное на металлической конструкции, — ну прямо очаг в каморке папы Карло. Разочарованная публика, однако, не проявила особой агрессии, не устроила массовой демонстрации протеста, не побила авторов, не принесла никого в жертву — наверное, это и есть национальная особенность коллективного бессознательного чешского розлива. Последующий опрос показал: многие продолжают верить в реальное существование мегамаркета «Чешская мечта».

Очень полезный для кинематографистов опыт. Когда-то было сказано: «...Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой». С тех пор ничего не изменилось. И ждать, что изменится, — напрасные надежды.

M E D I A

АНАТОЛИЙ ПРОХОРОВ

Телевидение: смутный субъект желаний

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

«Человеческая машина» ТВ против человека

Жанна Васильева. В 50—60-е годы телевидение охотно брало на себя просветительскую миссию. Сегодня очевидно, что культуртрегерский проект оказался утопичным. Что же касается информационно-аналитических программ, то их завсегдатаям дал определение Пьер Бурдье — *fast-thinker*, поскольку они предлагают зрителям культурный fast-food, то есть обмен банальностями и общими местами.

Анатолий Прохоров. Время универсальных каналов, пытающихся стать своими для самых разных слоев аудитории и в сетке вещания столь же неповоротливых, как динозавры, уже прошло. Это давно стало понятно и в России. Не случайно НТВ стало прирастать «многоканальем» НТВ+. Гусинский точно углядел западные тенденции. Кстати, Первый канал тоже очень хотел бы заполучить сеть нишевых (тематических) каналов.

Если же говорить о тематическом канале для интеллектуалов, то его прообраз мелькал и в телевизионных лекциях Лотмана, и в ночной программе Гордона, хотя ее сочный и яркий антураж с красным квадратом задника, напротив, вырывал нас из атмосферы «обнаженного» интеллектуализма. Чем были хороши телелекции Юрия Михайловича Лотмана? Искренней заинтересованностью в телезрителе как в собеседнике. Лотман обращался к тебе лично, а не к миллионам. Профессиональный педагог, он обращался не к аудитории в целом, а к каждому кто его слушал и слышал. Фактически он в телевизионной, то есть широковещательной, коммуникативной ситуации работал по принципу современного сетевого общения, для которого характерно то, что человек каждую секунду помнит о своем собеседнике и все время «говорит» в ожидании ответа-отклика. Поэтому возникало острое и интригующее ощущение приватной беседы, к кругу которой хотелось примкнуть.

Есть еще одно обстоятельство, осложняющее выступления аналитиков на ТВ в принципе. В мире есть очень немного людей, которые во время интервью умудряются думать. Из редких примеров — Александр Сокуров или Юрий Норштейн. Они никогда не дают интервью — они всегда говорят с человеком. Редкое свойство! Потому что обычно люди либо думают, либо говорят. (Это к вопросу о парадоксальном культурном запрете на процесс мышления во время общения. К сожалению, подобное табу на процесс «общающегося мышления» давно стало самым распространенным социальным правилом так называемого «публичного говорения». Хотя, возможно, и в семье люди вряд ли думают, когда говорят. Обычно в семейной жизни бушуют страсти, а не мысли.)

Почему, тем не менее, тонкие и глубокие интервью можно найти в толстых аналитических журналах (и даже в газетах!), но их практически нет на телевидении? Вероятно, для такого телеконтакта нужно какое-то иное качество съемки. И иное качество режиссерской работы.

Ж.Васильева. Получается, ТВ добивается успеха, когда, будучи средством *массовой* информации, имитирует *приватность* и *искренность*. А как же тогда ток-

шоу, игры и т.п.? Это имитация социальных структур, которых не хватает человеку в жизни?

А.Прохоров. В общем, да. Об этом обычно мало говорят, но так называемое общество — это красивая, однако уже не работающая иллюзия. Общества как такового нет. Есть огромное количество различных групп, объединений, команд, коммун, сообществ и т.п. И этот невероятно сложный по своему строению, «групповой бульон» скрывается сегодня под словом «общество».

Кстати говоря, мне очень нравится называть эти группочки и сообщества «меньшинствами». Например, что такое интеллигенция? Это интеллектуальное меньшинство. Если подобная констатация может встряхнуть нашу интеллигентскую фанаберию, то уже неплохо.

Каждый человек в течение каждого дня живет внутри десятка различных групп и сообществ — профессиональных, семейных, дружеских, конфессиональных, сексуальных, — в которые он включен. Практически каждый телефонный разговор погружает его в какую-то новую группу, с представителями которой он общается или раз в день, или раз в месяц. Таким образом, каждый человек имеет тонкую, ранимую, но очень важную групповую оболочку. Именно эту групповую оболочку и пытаются воссоздать телевизионные ток-шоу, которые показывают зрителям, какие типы общения осмысленны и эффективны, а какие — уже нет. Основное предназначение этих ток-шоу всего-навсего (!!!) показывать (и тем самым предлагать) телеаудитории определенные социальные паттерны групповых взаимодействий в студии, а вовсе не выдавать на-гора какие-то варианты решений обсуждаемых вопросов, как это думают многие наши телевизионные ведущие, еще недавно работавшие «говорящими головами» маленького экрана.

Например, темы, обсуждаемые даже на самых лучших ток-шоу — «Основной инстинкт» или «Времена», — не имеют никакого отношения к реальности, в которой пребывает этот «групповой бульон» нашей страны (за исключением мизерного меньшинства политически озабоченных активистов). Единственное, что могут дать эти ток-шоу, так это иллюзию, что во всем происходящем на экране есть хотя бы какая-то доля искренности. Владимиру Познеру, словно хорошему актеру, каким-то образом удается хранить ауру искренности внутри группы людей за столом «Времен», как если бы она сложилась сама собой, исходя из настоящих интересов этих людей.

Но в целом на ток-шоу искренность вообще отсутствует. А телекомпания Валерия Комиссарова (программы «Моя семья» и «Окна») попросту перешла к незамысловатой (хотя для меня как культуролога очень значимой!) концепции самодеятельной телепостановки. Перед зрителями силами самодеятельных актеров разыгрывается безыскусный (как во времена дачных постановок Константина Сергеевича Алексеева) телеспектакль, сюжеты которого придумывают самодеятельные драматурги (они же редакторы этих программ). А часть публики с не меньшим энтузиазмом играет публику (что еще более интересно!). При этом — что самое главное — вся эта конструкция весело считывается телезрителями именно как самодеятельность, то есть как отсутствие мертвечины «профессиональных эфиров».

Но почему зрители наблюдают подобного рода соломенную конструкцию с неподдельным — подчеркиваю: с живым, неподдельным — интересом? Они ловятся на крючок: «Я бы, блин, сыграл не хуже». Да и смотреть на живенький дурдом тех же «Окон» любопытно из-за того, что волей-неволей начинаешь гадать: во что еще могут вляпаться драматурги и актеры? Кроме того, в этой наивной теледраматургии, как правило, моделируются болевые точки семейной жизни, ее скандальные точки. Они же — запретные точки групповых взаимоотношений. Тут-то мы и возвращаемся к важности групповой оболочки для человека. На сцене «Окон» мы видим, кто в этой группе кого предал, куда послал, кто с кем живет. Самое важное произошло — данная бытовая кризисная ситуация нанесена на социокультурную карту.

Ж.Васильева. А какое место на этой социокультурной карте занимает политическая реклама? Ее роль — фиксировать игроков на политической сцене?

А.Прохоров. Нет. ТВ не фиксирует игроков и политическую реальность, оно создает их. Я могу утверждать со всей ответственностью исследователя, что телевидение создало, к примеру, и Жириновского, о котором уже было подзабыли, и блок «Родина». Телевидение показало их огромной аудитории и, тем самым, на всю страну объявило, что им *разрешено* выйти на общественную сцену. Без мно-

гочисленных — невероятных по своей частоте! — участий Жириновского в разного рода телепередачах ЛДПР не стала бы третьей партией в Думе. Без полускандального имиджа «Родины» и частого появления сиамских врагов Глазьева—Рогозина на телеэкране «Родина» осталась бы такой же по значимости партией, как «Слон», кадеты или другие, оставшиеся за чертой 0,1 — 0,2 процента голосов.

Таким образом, медиареальность день за днем наращивает свои политические обертоны. То есть не политика дает некие указания медиасфере, но медийная машина как «смутный субъект желаний» формирует общественную, а затем и политическую жизнь страны: от базовых установок того или иного политика до времени принятия конкретных политических решений.

Помимо сложной проблематики отношений между политической и медийной ветвями власти существует и гораздо более глубокая проблематика — отношения интеллектуальных и медийных элит, соперничающих за «ценностную власть», которая, как им бы хотелось, должна пронизывать всю толщу группового бульона страны. Сокровенное желание обеих ветвей «ценностной власти» — однородное общество — народ, объединенный чем-то большим, чем общий язык, скажем, национальной идеей.

Близящаяся победа медийной элиты над интеллектуальной обеспечена беспроигрышным, хотя и неосознанно проведенным, приемом: массмедиа захватили врасплох интеллигенцию, пригласив ее создавать эту самую медийную среду. И интеллигенция согласилась, как говорят в Одессе, не имея в виду ничего плохого, кроме хорошего.

Однако это процесс, трансформировавший обоих участников. Вспомним, что именно массмедиа помогли диссиденствующему меньшинству сделать такие незначащие политические реалии, как свобода слова, партий и выборов, настолько существенными для страны, что за них можно было бороться, за них можно было разрушить Советский Союз, начать перестройку... И через пятнадцать лет убедиться...

Ж.Васильева. Что свободы слова как не было, так и нет?

А.Прохоров. Что она как была, так и осталась несущественной для жизни обычного человека. За исключением определенных, отчетливо маркированных позиций «человека общественного». Но для среднего человека, который был поднят очередным меньшинством на борьбу за свободу слова, она оказалась рекламной наклейкой, на которой его опять «кинули». Ему показали мышь и сказали, что это слон. А со временем он снова увидел, что это мышь. И поэтому сегодня социологические исследования показывают, что только около 7 процентов избирателей среди прочих прав ценят права избирательные и политические.

Но проблема не в том, на подъеме ли демократия, или на спаде, или, быть может, на марше. Проблема в том, что рушится общемировая пирамида социокультурных ценностей, выстроенная интеллектуальным меньшинством за предыдущие столетия. То, что раньше было значимым и существенным (например, свобода слова или честность), оказывается существующим где-то на обочине или даже мешающим твердой поступи среднего класса. Сегодня российский бизнесмен — от олигарха до бандита — знает, что бизнес есть обман. А по Марксу это называется — прибыль. И какова тогда ценность честности для предпринимателя, конечно, пока он не сел в тюрьму и не начал писать оттуда статьи о либерализме?

Ж.Васильева. Вывод о крушении системы ценностей круто радикальный. Но если это действительно так, то можно ли говорить о том, что ценности интеллектуального меньшинства заменяются вкусами человека толпы? Ведь именно вкус массового зрителя эксплуатирует ТВ.

А.Прохоров. Те, кто говорит всего-навсего об эксплуатации массового вкуса телевидением, как мне кажется, явно недооценивают властные масштабы медийной мегамашины. Еще и еще раз хочу подчеркнуть: ТВ ничего не отражает, ТВ ничего не заменяет — ТВ создает реальность. Такую, какую считает нужным.

Телевидение, бесспорно, является властной машиной, поскольку пытается осуществить власть над мыслями всего конгломерата групп и сообществ, то бишь по возможности обобществить их индивидуальные картины мира. Если в общей картине мира ста миллионов людей Пугачева, Путин и «Фабрика звезд» — кумиры, то это и есть их власть над этими ста миллионами.

Люди просто не в состоянии увидеть, что обычные «человеческие машины», то есть массовые организации-образования — армия, транснациональные

корпорации, наши естественные монополии, национальная медиасфера — могут иметь свои собственные желания, абсолютно не совпадающие с желаниями каждого из тех, кто входит в эти организации.

Ж.Васильева. Это то, что Бурдье называл потерей субъекта?

А.Прохоров. Да. Телевидение как властная мегамашина поощряет потерю субъектности и в профессиональном мире. Поскольку чем меньше субъектности останется у специалиста, тем легче профессиональной машине собрать свою собственную «смутную субъектность». Весьма тонкие и каждый по отдельности интеллигентные люди — продюсеры, режиссеры, редакторы — очень четко, даже жестко, но неосознанно (не скажу — бессознательно) выполняют определенные функции этой властной мегамашины, одна из стратегических целей которой — направить жизненный потенциал человека вовне его самого, то есть в социальную среду. Это задача номер один.

Ж.Васильева. А разве потенциал человека и так не направлен в социум?

А.Прохоров. В целом, да. Даже преступники — то есть люди, преступившие социальные нормы, — необходимы социуму, поскольку преступная сфера жизни, о чем члены общества не подозревают, выполняет возложенные на нее социальные задачи. Известно, что криминальная среда является «подводной» или табуированной частью культуры обыденной жизни, решающей, в частности, задачи социально-психологической устойчивости общества. И в этом смысле преступники — отнюдь не антисоциальные элементы, они — полноправная часть социума, играющая по тем или иным его правилам.

Но есть воистину асоциальные, внеобщественные люди. Это люди, занятые своим внутренним миром и той огромной работой по его обустройству, которую западная цивилизация оценить все еще не в силах. Условно говоря, адепты различных религий (а не просто «верующие»), духовно продвинутые и сакрально ориентированные люди. Другими словами, те, кто живет на границе с сакральной культурой. Их очень трудно, например, побудить голосовать. Им очень трудно объяснить, чем «Родина» отличается от ЛДПР или СПС, потому что на все наши объяснения они отвечают словами Шекспира: «Чума на оба ваших дома».

Но если все начнут заниматься своим внутренним миром, то социум, лишившись уникального человеческого ресурса, быстро распадется, в чем отдельные люди тоже не заинтересованы. Для того чтобы все человеческие машины социума работали, они должны ежеминутно, ежесекундно поглощать наши психологические ресурсы. Основные из которых — внимание и собственное время. Это совершенно незаметные, но очень важные жизненные ресурсы, потому что как у каждого свое тело, так и время, и внимание у каждого из нас свое.

Эти два громадных ресурса должны все время выплескиваться человеком наружу, предлагаться другим людям, объединенным в некие группы, сообщества и «машины». И именно перед информационной машиной поставлена основная задача социализации человека — сориентировать потребителя на то, чтобы его ценности и ресурсы не были связаны с собственным внутренним миром, а были вынесены вовне, в общество, в так называемую «социокультурную реальность».

Ж.Васильева. А каким образом работает механизм переориентации?

А.Прохоров. Новостной поток на телевидении сегодня так плотен и постоянен, что напоминает легкое шевеление ажурной пены, о которой пел нам Вертинский. Проблема в том, что за этой ажурной пеной теряется объем океана. За новостным потоком человек теряет собственную картину мира. Она отходит на второй план. Для зрителя становятся важнее мелькание новостей: катастрофа в Зимбабве, визит премьер-министра Руанды, война в Ираке, забастовка в Аргентине и т.п. Причем зачастую новости совершенно бесполезны для зрителя. Например, нам НТВ сообщает, кто выиграл звание «Мисс Франция». Новость эта для нас абсолютно бессмысленная. Ладно бы речь шла о «Мисс Европа» или «Мисс Вселенная». Мы хоть имеем отношение к Европе и Вселенной. А «Мисс Франция»-то нам к чему? Но в этот момент в новостном выпуске нечем было заткнуть финальную дырку «веселенького материала», и зритель потребляет и эту информацию.

Ж.Васильева. То есть человек фактически должен самоопределяться в потоке информационного мусора?

А.Прохоров. Это можно называть мусором или информационной помойкой, можно — новостным тоталитаризмом, который был, вообще-то, призван делать благое дело. Как считали западные идеологи медиа, тотальное присутствие теленовостной стихии в нашей жизни должно помочь зрителям ощущать себя жите-

лями «мировой деревни». Но эта идиллическая метафора Маршалла Мак-Люэна, к сожалению, уже не описывает сегодняшнее медиасостояние планеты. Вместо «мировой деревни» мы оказались в какой-то всемирной медиаказарме, где все смотрят и говорят друг с другом про одно и то же. Мы притянуты информационными веревками друг к другу столь близко — нос к носу! — что в результате новостные подробности всего мира начинают перевешивать нашу домашнюю ситуацию, происходящую перед экраном телевизора. Мы крошим салат — смотрим телевизор, разговариваем с родными, но не в состоянии сосредоточиться на чем-то одном. Мы слушаем сразу про то, что случилось на работе у жены, и про последствия наводнения в Европе. И оба этих факта мы благодаря собственной включенности в медиасферу мы воспринимаем чуть ли не как равные. Но в этом и заключается самый большой обман медиа! Ведь телеперсонажи, при всей их кажущейся документальности, только тени иного, на самом деле неизвестного нам мира. И сравнивать их с живыми людьми, находящимися рядом, — вещь опасная для ориентации в собственной жизни. Тогда человек перестает понимать, что для него значимо, а что — нет, а заодно и что истинно, а что — ложно.

Присутствие медиасреды в нашей жизни — большая психологическая проблема. Она касается не только творческих работников, но и всех людей. Что значит творческий человек? На мой взгляд, это не тот человек, который получает зарплату за создание чего-то якобы творческого, а тот, который не забывает про свою внутреннюю жизнь, который пытается если не сотворить себя, то хотя бы не потерять себя в течении вяло или бурно текущей жизни. Но собрать себя в атмосфере массмедиа, агрессивно вытаскивающих человека вовне, к социальным игрищам, чрезвычайно сложно, ибо даже «фоновое смотрение» телевизора разительно меняет психические структуры человека.

Наша среда обитания — Земля? Нет, телевидение

Ж.Васильева. Как вы относитесь к тому, что некоторые социологи склонны ставить знак равенства между рейтингом и демократией?

А.Прохоров. В этом тезисе, конечно, есть доля лукавства. В общем, всем (по крайней мере, социологам) известно, что ориентация на рейтинг очень сильно подводит исследователей, поскольку телевидение вечером в семье присутствует во многом в режиме фонового смотрения. Все социологи в один голос говорят: рейтинг отражает вовсе не пристрастия телезрителей, он всего лишь измеряет их время пребывания возле экрана и предназначен для рекламодателей.

Что же касается демократии и связанных с ней возможностей выбора, то на самом деле не аудитория выбирает телевидение — выбирают аудиторию. Если вдуматься, ситуация сегодня складывается очень смешная — телезрители даже не подозревают, что они являются товаром, который продается рекламодателю. Сегодня ТВ, как цинично говорят его сотрудники, стало «межрекламкой». Знаете, что это такое? Это все вставочки, то есть вставные блоки реклам и анонсов, которые идут между программами, а весь контент ТВ теперь является не чем иным, как вставочками между рекламными блоками. На эту «межрекламку», как на крючок, ловится аудитория, которую продают рекламодателям. Поэтому контентный крючок должен обеспечить только одно: присутствие человека у телевизора и, желательно (но, в общем-то, не обязательно) его внимание к происходящему на экране. Хорошо, что медиарынок работает в условиях социальной цензуры, а то каналы бы охотно показывали лишь порнофильмы, драки, «застеколья» и все прочие неприхотливые радости, позволяющие окончательно превратить ТВ в машину по продаже зрительского внимания рекламодателям. Поэтому смысловая сторона телепродукта для коммерческого телевидения вообще отсутствует. Телевизионные топ-менеджеры испытывают серьезное затруднение, искренне не понимая собеседника, когда тот говорит о смыслах и ценностях телеформатов.

Ж.Васильева. Но ведь есть еще общественное телевидение.

А.Прохоров. В этом аспекте об общественном телевидении говорить просто смешно. Почему канал Би-Би-Си в Англии общественный? Потому что он существует на деньги налогоплательщиков. Но вовсе не потому, что Би-Би-Си показывает то, что интересно обществу. Все равно именно медиачиновник решает, что ставить в сетку показа. Точно такая же ситуация и у нас. В конце концов не суть важно, работает ли чиновник на Би-Би-Си или на российском телеканале.

Ж.Васильева. Иначе говоря, если ТВ и является сегодня важнейшим из искусств, то только не тем, которое принадлежит народу?

А.Прохоров. Разумеется. Я вам больше скажу: уже давным-давно стало понятно, что ТВ никогда и не было искусством. А если когда-то и брало на себя его функции, то исключительно по молодости и самонадеянности. Однако сегодня телевидение гораздо больше — в смысле, объемнее, — чем искусство, так как оно является средой обитания социального человека.

Как средой обитания для человеческого организма является планета Земля, так и для социального человека, занятого социокультурной деятельностью, собственным обиталищем оказывается телевидение и шире — массмедиа. Но если это так, то медийная машина должна соответствовать всем признакам среды обитания, то есть она должна быть гораздо больше, чем каждый человек. Среда обитания руководит человеком, а не человек ею. И в наше время это стало уже всем очевидно. Да, мы можем выключить телевизор. Но наше воспитание, образование и социальная жизнь построены таким образом, что мы не можем (и главное, уже не хотим) выключить нашу массмедийную оболочку. Выключение массмедийной среды обитания приведет к нашему выпадению из социальной жизни, что для человека, не собранного в самом себе, просто невыносимо. Психофизиологически невыносимо! Человек начинает чувствовать себя одиноким, заброшенным, покинутым, неоцененным, преданным...

В психофизиологии есть такое понятие — «строгая сенсорная депривация», то есть максимально полное отсутствие внешних стимулов или раздражителей. Чтобы было понятно, насколько мощным может быть это ощущение, приведу пример. Человека в скафандре — в который, естественно, подается воздух, — погружали в очень соленую, как в Мертвом море, воду с удельным весом, равным удельному весу человеческого тела. В такой среде он не тонет и не всплывает, что делает непростой вестибулярную ориентацию организма в пространстве. Вроде бы для человека все очень комфортно и безопасно, но только он ничего не видит, не слышит, не осязает и практически не ориентируется, где верх, где низ, где право, где лево. Выяснилось, что человек может провести в таком, подчеркиваю, комфортном положении не более сорока минут. Сначала, чтобы избавиться от гнетущей тишины, он начинает напевать, потом разговаривать сам с собой. Потом этот разговор становится все громче и все драматичнее. Испытуемого начинают преследовать галлюцинации. Через сорок минут он начинает орать: «Вытащите меня отсюда, я не могу больше!» Вот о какой мощной потребности человеческого организма во внешних раздражителях идет речь.

В наше время существует огромное количество людей, которые не могут жить без включенного радио или постоянно работающего, будто pergetuum mobile, телевизора. Тишина их напрягает. И можно с уверенностью сказать, что когда современный человек лишается привычных аудиовизуальных раздражителей, у него начинается сенсорная депривация.

Но мало того что телевидение создает новую сенсорную среду человека. Отвлекая зрителя на любую передачу, будь то «Бои без правил», «Аншлаг» или какой-нибудь мультсериал, ТВ фактически структурирует его свободное время. А Эрик Берн, один из ведущих психологов XX века, говорил, что главная проблема, которую человек решает в своей жизни, — это структурирование своего времени. ТВ частично эту проблему решает. Но — за человека.

Ж.Васильева. Отсюда такая зависимость людей от телевизора?

А.Прохоров. Естественно.

Хроника объявленной смерти ТВ

Ж.Васильева. Андрей Кончаловский в интервью «Известиям» сказал, что важнейшим из искусств для нас сегодня является телевидение. На ваш взгляд, у ТВ есть конкуренты?

А.Прохоров. Я думаю, что буквально через несколько лет важнейшим из искусств окончательно станет Интернет. Сегодня меня очень волнует конвергенция, происходящая в зоне соприкосновения Интернета и телевидения. Западное ТВ остро, почти панически реагирует на все новые и новые технологические движения Интернета в сторону освоения им звука, а затем и видеоизображения. Хотя наше ТВ этой угрозы еще не чувствует.

Абсолютно понятно, что новостной формат (а именно, трансляция телено-

востей три-пять-семь раз в сутки), через несколько лет не только покатится вниз с нынешней рейтинговой вершины, но и станет для телевидения абсолютно бессмысленным. Ведь уже давно новости в Интернете появляются быстрее, чем на ТВ. И когда через год-полтора на Западе (а через два-три года и у нас) в Интернете появится новостная видеокартинка, кто же тогда будет ждать до девяти часов вечера программу «Время»? Ведь все те же самые новости можно будет найти на пяти-десяти крупнейших интернет-порталах. Причем вместе с возможностью сравнить подачу одного и того же события на разных порталах.

В этой связи телевидение ожидает глубокий структурный кризис. Такой же, какой оно пережило в 60-х годах. Тогда казалось, что телевидение — искусство, и в телеэфире транслировались концерты, демонстрировались кинофильмы, спектакли, так как считалось, что это суть природы ТВ. Потом эта концепция рухнула, как карточный домик. Сегодня у телевидения новостная концепция. Завтра лопнет и эта хитиновая оболочка.

Мне-то представляется, что сегодня лучше говорить не о телевидении, а о медиа как о среде (что почти тавтология), которая связывает человека с миром. Все тексты (газетные, журнальные, ТВ, кино, Интернет) начинают работать как единое и все более связное целое.

Медиа приобретает глобальный характер не просто по отношению к миру (в том смысле, что СМИ есть в любой деревне), но и по отношению к человеку. Медиальная среда окружает его повсюду. В этом смысле можно говорить о «медиатоталитаризме». Новостные программы вдруг стали для каналов «системообразующими», они определяют рейтинг прайм-тайма и престиж каналов. Просто какая-то новостная истерика!

А ведь в Интернете нет ничего подобного. Здесь, в отличие от телевидения, нет агрессии новостной доминанты. В Интернете есть тихие места, где протекают новостные потоки. К ним можно спокойно подойти, если хочешь, посидеть на бережку, понять для себя и выбрать: какого сорта новости ты бы хотел посмотреть прямо сейчас, выудить какого-нибудь новостного окунька, а также разузнать, какие тут водились окуньки в прошлом месяце, то есть порыться в архивах новостей. Возможно ли все это на телевидении? Конечно же, нет!

Ж.Васильева. Структура Интернета принципиально иная, чем структура ТВ?

А.Прохоров. Еще в 60-е годы прошлого века социологи говорили о двух принципиально разных типах коммуникации. Первый тип называется коаксиальный, или широковещательный (broadcast). Базовая метафора коаксиальной коммуникации — круги, расходящиеся по воде от упавшей капли. Речь идет о ситуации, когда одно сообщение транслируется сразу многим слушателям, пользователям, зрителям и т.д. Коаксильный тип коммуникации с аудиторией работает не только на ТВ, но и на лекциях в университетской аудитории или на уроках в школе.

Другой тип коммуникации — ретиальный, когда сообщение идет от одного человека к другому. Это телефонный разговор, беседа двух приятелей и прочее. Когда я посмотрел, что означает слово retia, то с изумлением увидел, что с латинского оно переводится как «сеть». Базовая метафора ретиальной коммуникации — рыбачья сеть, соединяющая многими различными способами два отдаленных один от другого индивидуальных узелка этой сети. Сегодня речь идет о соединении между собой различных абонентов коммуникационной сети на разных концах Земли, то есть о телефоне или Интернете.

Вот эти два типа передачи сообщения — от одного к другому и от одного к многим — принципиально по-разному выстраивают коммуникацию.

Теоретически сетевой принцип коммуникации был вычленен социологами раньше, чем стал практической основой Интернета. Это отчасти объясняет взрывное развитие Сети. Она просто стала технологическим носителем того типа коммуникации, который всегда был самым популярным. Потому что человек в обыденной жизни, как правило, обращается не к толпе или аудитории, а к другому человеку. Мать обращается к сыну, начальник к подчиненному — эта ситуация в социуме встречается куда чаще, чем разговор человека с некоей группой людей.

Итак, два типа коммуникации: коаксиальный, то есть широковещательный, и ретиальный, то есть сетевой, — принципиально отделяют друг от друга СМИ (все средства массовой информации) и персональную или, если угодно, приватную коммуникацию типа Интернет/телефон.

Ж.Васильева. Вы полагаете, именно это определяет различия внутренней структуры ТВ и Интернета?

А.Прохоров. Это определяет вообще все общение. Тот факт, *кому* ты говоришь (одному или многим), определяет, зачем, как и что ты говоришь. Бессмысленно читать лекцию, обращаясь к одному человеку. Или она будет совершенно иной не только по интонации, но и по содержанию. Именно тип коммуникации задает тот или другой формат сообщения.

Кроме того, разные типы коммуникации определяют разные механизмы привлечения зрительского внимания, а значит — получения денег. Там, где можно аудиторию собрать в одном месте, получают деньги одним способом, например продают билеты. Там, где мы аудиторию собрать вместе не можем, а можем только протянуть провода от одного человека к другому, мы вынуждены собирать деньги другим образом, например за пользование нашими проводами. И сейчас это основная форма телекоммуникационного бизнеса.

Кстати, и по типу бизнеса телевидение и Интернет — полярно противоположны. Сегодня владельцы телепрограмм, фильмов и сериалов, а вовсе не Останкинской башни, с которой и идет сигнал эфирного телевещания, получают самые большие деньги на ТВ. И, наоборот, в Интернете владельцы «содержания», то есть порталов, сайтов, имеют наименее выгодные коммерческие позиции, потому что практически все деньги забирают себе телефонные (телекоммуникационные) операторы, обеспечивающие технический сигнал, то есть обладающие проводами или частотами беспроводной связи.

Ж.Васильева. Тот факт, что телевидение перестает быть монополистом, изменяет его структуру?

А.Прохоров. Да, и довольно сильно. Начнем с того, что телевидение начинает отказываться от идеологии общенациональных, как у нас говорят, а на самом деле — всеядных, то есть одинаковых для всех, метровых телеканалов и двигаться к идеологии пакетов различных монотематических кабельных каналов. И это естественно. Зачем мне ждать любимый сериал или фильм, объявленный по расписанию в 22.00, если я могу зайти на канал Turner Classic Movies, на Hallmark или на Bravo — канал артхаусного кино в США, — и пропадать там весь день? Теперь я не должен ждать дня, в который будут показывать «Клуб кинопутешествий» — я могу и днем, и ночью включить канал «Discovery». Прежняя идеология сетки телевизионного вещания начинает рушиться: кроме *выбора программы* по сетке канала у зрителя теперь есть *выбор каналов*.

Фактически переход от метровых эфирных каналов к пакету тематических каналов (на 15-м — спорт, на 35-м — новости) — это и есть начало перехода современного телевидения к идеологии Интернета с его тематическими порталами. Один портал — для детей. Другой — поисковая машина Rambler или Яndex. Тот портал — правительственный, этот — мелодраматический. В Интернете выбор для зрителя-пользователя невероятно широк.

Естественно, что при такой свободе выбора интерактивности и общения каждого с каждым, свойственной Сети, телевидение пасует перед Интернетом, но, пытаясь сохранить хорошую мину при плохой игре, оно начинает взахлеб рекламировать свою интерактивность. Отчего мне просто хочется рыдать.

Ж.Васильева. Почему?

А.Прохоров. Я это называю «обкладывание грязной лужи чистыми тряпочками». Представьте, идет передача на общенациональном канале. Ее аудитория — несколько десятков миллионов человек. Нам объявляют, что она интерактивна. Но, простите, что может изменить зритель в этой программе? Он может, конечно, послать SMS-ку, сообщение на пейджер.

Ж.Васильева. Или выключить телевизор...

А.Прохоров. В том-то и дело. Раньше, когда каналов было раз-два и обчелся, единственной возможностью интерактивности было включить или выключить телевизор. Потом интерактивность заключалась в том, что зритель мог кнопками менять каналы. Интерактивность в Интернете принципиально другая. Ты можешь выбрать то, что хочешь (из того, что заранее приготовлено и складировано в Интернете). На ТВ это невозможно. Если мне не нравится то, что в программе «Свобода слова» часто и нагло говорит Жириновский, я не могу сказать кнопками телевизионного пульта: «Жириновский — стоп, сейчас я хочу послушать Хакамаду или Шустера».

У телевидения есть единственная возможность изменить эту ситуацию —

подавать свой телесигнал зрителям не широковещательным способом, а сетевым. Иначе говоря, оно должно транслировать каждому телезрителю свою собственную программу. Но это и есть вещательная (пользовательская) идеология Интернета. Именно так и поступает новый интерактивный телевизионный сервис — TV-on-demand, телевидение по требованию, которое сейчас развивается на Западе и Востоке. Вы садитесь перед телевизором и с помощью интерактивного пульта и многоканальной сетки передач, прокручивающейся на экране, как на мониторе, составляете свою программу сегодняшнего телепросмотра из текущих программ всех каналов.

Итак, современное телевидение — это, с одной стороны, веер тематических каналов, которые может выбрать зритель, с другой — сервис TV-on-demand. (Это все к вопросу о влиянии Интернета на сегодняшнее ТВ.) Если вы хотите посмотреть интересное для вас кино, то вы делаете заказ на сервис Video-on-demand.

Ж.Васильева. Это то, что предлагает «Divo TV»?

А.Прохоров. Да, но «Divo TV» — вариант немножко смешной. Их реклама гласит: «Позвоните нам по телефону, и мы вам покажем кино по телевизору». Это напоминает старый советский анекдот: «Правда ли, что через некоторое время откроется телефонный стол заказов?» — «Правда. И то, что вы заказываете, вам будут показывать по телевизору». «Divo TV» этот анекдот воспроизводит буквально.

Понятно, что если мы говорим о настоящей интерактивности, речь не должна идти о таком «топорном» способе заказа, как звонок по телефону, объяснение с оператором и т.д. В чем тут основная проблема? В удобстве предлагаемого сервиса. Зрителю удобно нажатием нескольких кнопок дистанционного пульта заказывать кино на том же телеэкране, на котором через несколько секунд (не более, иначе зрителю уже неудобно!) начнется показ самого фильма. Ведь дозваниваться куда-то по телефону, разговаривать с автоответчиком, а потом смотреть на экран и ждать — «заказалось» ли мое кино или я опять что-то не так сделал? — действительно куда менее удобно.

А во многих гостиницах Европы и Америки уже сегодня предоставляется такая услуга следующего поколения, также взятая из идеологии Интернета — Delay-TV (ТВ с задержкой). В чем она заключается? Если я пропустил по телевизору что-то интересное, что я хотел бы увидеть, то я просматриваю на экране многоканальное меню за прошедшую неделю, выбираю с помощью пульта нужные мне программы и заказываю их повтор на удобное мне время. Как мы понимаем, тем самым каждый зритель может формировать свою собственную «сетку вещания» из всего того, что шло или только еще будет идти на этой неделе на разных каналах. И в этом случае уже без надобности сетка телепередач самого канала—основа ТВ последних тридцати-сорока лет. А ведь именно вокруг нее пока выстраивается все здание телевидения и, стало быть, все рейтинги и все телевизионные деньги, полученные за рекламу.

Экономическая основа новой ТВ-идеологии — уже не наличие рекламы, которую оплачивает рекламодатель, а Pay-Per-View, то есть плата самого зрителя за просмотр. Мне говорят: «Имей в виду, показ этой передачи стоит, например, три рубля, этой — семь рублей, а этой — десять». Другой вариант — абонентская плата за такой телесервис: плати столько-то рублей каждый месяц и выбирай все, что захочешь.

Но фактически все это уже не ТВ. Почему? Теряя свою сетку вещания, телевидение перестает быть повелителем нашего личного времени. Оно больше не привязывает нас к ящику в определенные моменты, диктуя тем самым наше времяпрепровождения. ТВ становится набором, архивом, библиотекой телеформатов, информация о которых выкладывается на экран в виде компьютерного меню. Зритель сам решает: «Сейчас я буду смотреть футбол, потом меня интересуют новости из Австралии. Потом сын будет смотреть боевик, а затем дочка хотела посмотреть fashion show с осенней коллекцией Армани...» Фактически это уже даже не заказ программ, а навигация между предлагаемыми телебиблиотеками и телепорталами. Перед нами в прямом смысле идеология Интернета.

Конечно же, Интернет формирует другую зависимость пользователя от него, и это уже новое поколение «наркотической» медиазависимости. В этом смысле Интернет — значительно более отчетливый, нежели телевидение, «субъект желаний». Но это — предмет другого разговора.

«Покаяние»,
режиссер
Тенгиз Абуладзе

Двадцать лет без «Покаяния»

В августе этого года на фестивале «Окно в Европу» в Выборге журнал «Искусство кино» провел дискуссию, посвященную двадцатилетию фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние». Ее участники — известные режиссеры, сценаристы, продюсеры, критики — обсуждали природу успеха, место и значение этой картины в новейшей истории отечественного кино и, быть может, в истории страны. Хорошо известно, какая борьба развернулась вокруг «Покаяния» в 1985—1986 годах. Многие тогда считали, что если этот фильм выйдет на экраны страны, значит, действительно происходит нечто важное и можно поверить в гласность, в перемены, в то, что назвали перестройкой.

Даниил Дондурей. Я думаю, многие из нас заочно помогали фильму хотя бы косвенно — своими ожиданиями, надеждами, экспликацией собственных страхов и, одновременно, неистовым желанием от этих страхов освободиться. Поэтому наш разговор хочется начать словами благодарности Тенгизу Абуладзе и тому типу художественного сознания, который он предложил, но который впоследствии, на мой взгляд, не получил настоящего развития. Речь идет о метафорическом, но очень остром социальном кино. Примеров такого активного участия кинематографа в жизни у нас уже, за редким исключением, больше не было. Показательным является, в частности, тот факт, что почти все значимые фильмы этого года — это ретро и исторические картины. Что это значит? Почему наши режиссеры избегают говорить о современной жизни или о тех проблемах, которые так волновали Абуладзе? Откуда такие комплексы перед реальностью, тенденциозность, неумение? Что это значит? Может быть, в этом и состоят нынешние ответы на вопросы, заданные фильмом «Покаяние»?

Михаил Козаков. Я соглашусь, да, покаяние, да, социально-политическое. Все справедливо, мы помним, как это было. Я люблю эту картину и пересматриваю ее время от времени, потому что форма, в которую вылилось все то, о чем вы сказали, именно она делает эту картину ценной навсегда. Это многое определяет и в моем личном понимании того, что такое искусство. Такое, как, например, допустим, вторая часть «Ивана Грозного». Почему, с моей точки зрения, фильм Эйзенштейна останется навсегда? Потому что там гениально найдена форма отношения к проблеме опричнины. Предугадывание Эйзенштейном фундаментальных исторических пружин получило абсолютно адекватную форму. Ведь в сугубо реалистической стилистике многое нельзя рассказывать, особенно если ты берешь глобальную тему. Все занижается. Так что именно точность формы делает этот фильм абсолютным.

Когда говорят «устарел язык», я категорически с этим не могу согласиться, потому что не может устареть язык, извините опять за отсылку, «Ивана Грозного». Такие вещи не устаревают, ну, в какой-то степени, может быть, только для массовой публики. И Абуладзе тогда, в 84-м, когда снимал это кино, не просто нашел в себе мужество покаяться — он нашел адекватное средство для покаяния. Поиск индивидуальной формы для таких тем не исключает ведь и совсем других форм, другого кинематографа. Но я мечтаю о том, чтобы нашлись люди и в молодом поколении, которые бы с такой же серьезностью и блистательной силой шли по этому пути. Пусть не все, пусть найдется хотя бы один, при том что сегодня очень много талантливых молодых людей.

Д.Дондурей. Есть еще один, как мне кажется, важный вопрос: почему в нашем кино не стало традицией обращение к подобным темам? Мы прекрасно знаем, что все 90-е годы прошли в режиме самозаказа. Режиссеры могли позволить себе практически все что угодно. Почему линия «Покаяния» сразу прервалась?

Юрий Богомолов. Я думаю, что фильм Абуладзе относится с упреком не только к прошлому, но и к настоящему да и к будущему. Я не совсем согласен с тем, что сегодня эта тема не находит своего продолжения. И с тем, что если картина снимается на материале прошлого, она уже заведомо является ретроспекцией. Мне кажется, что здесь нет границ. «Время жатвы» Марины Разбежкиной — это тоже не сегодняшний фильм, хотя имеет отношение к нынешнему времени. К той теме, которую интерпретировал Абуладзе, только уже с другим — современным опытом. Ведь, самый главный нерв того, чем мы живем и что переживаем, — это попытка выстроить свои отношения с прошлым, понять, как соединяются сейчас и как соединялись в прошлом реальная нормальная жизнь и официальная советская. Как они сходились, как расходились. В другом качестве это есть, предположим, и в «Папе» В.Машкова, и во «Времени жатвы». Если говорить вообще о покаянии, то любопытно — именно семантика, символика в советской жизни занимали непомерно большое место. Они возвышались над всем. Окуджава пел: «Пьедесталы бывают выше побед». И действительно, мифологические фигуры, образы, ценности, идеалы в советской жизни занимали неимоверно большое место. Днепрогэс, я думаю, не столько давал электроэнергии, сколько являлся символом некоего, как тогда говорили, социалистического строительства. Серп и молот — тоже, в основном, чисто знаковая идеологема. В той же картине «Время жатвы» комбайнерка получает за хорошую работу знамя, которое становится чуть ли не центром жизни и постепенно полностью замещает эту живую женщину. Все, что в конце концов остается у нее, — тряпка с изображением Ленина, и когда в финале мы видим некую девицу опять же в красной косынке, в красной майке, с написанным по-английски USSR, то понимаем — опять побеждает символика. Уже бессознательная, но именно такая, какой она и была, в принципе, в советское время для многих людей.

В фильме «Покаяние» идет непрерывная борьба с символами (труп злодея выкидывают из могилы, выставляют, а потом снова закапывают, выкапывают и опять выставляют). Тогда, в 85—86-м годах, казалось, что достаточно выкинуть этот мерзкий труп на помойку — и все само собой наладится. Так вот, два прошедших десятилетия показали, что все гораздо сложнее. Символы въелись уже в тело народа, в его сознание. Они сидят, живут там. И мы уже выдавливаем из себя не раба по капле, а эти символы. Я думаю, от того, насколько это мучительно, и возникает интерес к этому материалу. Шекспир тоже в свое время писал не столько о своем времени, сколько о других эпохах, но вряд ли кто-то мог заподозрить его в увлечении ретро. Поэтому если и вызывает возражения фильм «Водитель для Веры», то не потому, что он о прошлом, а потому, что не очень зацепил настоящее. «Покаяние» двадцать лет назад именно хватало настоящее. Я как-то недавно перечитал «Кентервильское привидение», там самое замечательное то, что это

привидение не может умереть, совсем исчезнуть. Не может потому, что нет чистой детской души, которая приняла бы покаяние. Когда появилась такая чистая детская душа, тогда оно и сгинуло. На мой взгляд, не в том проблема, что мы не каемся, а в том, что мы недостаточно чисты.

Александр Шпагин. Мне феномен «Покаяния» представляется в некоторой степени, подчеркиваю, лишь в некоторой степени, порочным явлением отечественного кинематографа, потому что здесь художественное подменило политическое. Внутриполитический феномен превратился в феномен художественный, оценивать который казалось кощунственным. Буквально то же самое было в 1961 году с картиной «Чистое небо» Григория Чухрая, которая в художественном плане только относительно состоятельна. Конечно, тема лагерей была гораздо более серьезно затронута в «Друзьях и годах», в «Рабочем поселке», в «Знойном июле». Но Чухрай был первым. Поэтому о художественном качестве «Чистого неба» вообще никто не говорил. Она просто заняла свое место на пьедестале золотого фонда.

Для меня «Покаяние» представляет собой агонию эзопова языка конца эпохи застоя, когда символ уже настолько заменял собой мысль, что было непонятно вообще, о чем идет речь. Александр Тимофеевский когда-то очень точно определил, что последняя фраза, которую все так часто цитируют: «Зачем нужна дорога, если она не ведет к храму?» — представляет собой невнятный символ, потому что люди там стоят на реальной улице и эта реальная улица действительно нужна, ведь на ней живут люди. Даже с этой точки зрения символ работает, но из реального пространства вычленяется только символическая линия. И именно она вдруг становится жупелом, знаменем, постоянно воспроизводится.

Я беру сейчас конкретный реалистический пласт этого метафорического произведения. Не очень понятно, почему герой появляется в некоем райском саду с каким-то следователем, Фемидой и Художником. Опять же рыцари, для меня это просто наивный символ. Не хватает состояния в картине, твердого понимания того, что представляет из себя герой Автандила Махарадзе — он тиран или марионетка? Зачем этот человек столько шутовствует? Идет огромное количество игр с различными историческими символами, а в итоге все это превратится в тот самый торт, который пекла несчастная героиня картины. Вот такой получился странный фильм-пирог. Хотя есть линии сюжета, которые мне нравятся, например, линия Авеля. Это то, что всерьез.

Тенгиз Абуладзе на фоне кадра из фильма «Покаяние»

По-настоящему обсуждать художественную систему фильма в то время было нельзя, можно было только хвалить его политическую ценность.

История создания «Покаяния» наводит меня на мысль, требующую сейчас своего объяснения, привлечения нового документального материала. Я имею в виду огромную роль КГБ в подготовке перестройки. Шеварднадзе был с этой организацией связан напрямую, и, думаю, это была непростая акция.

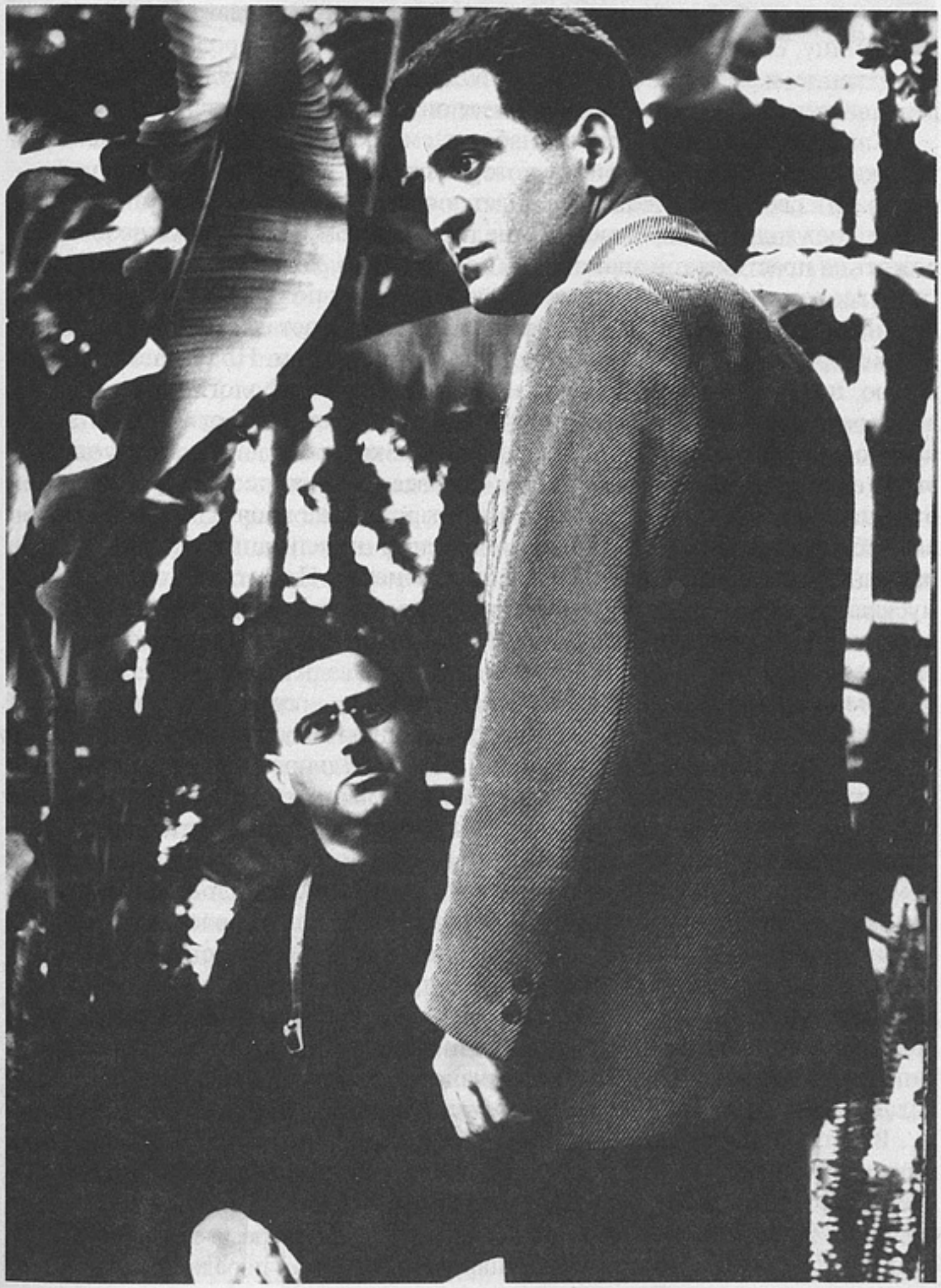
За этот фильм, за его выход на экраны, конечно, боролись, но отчасти это было игрой. Картина вышла бы в прокат в любом случае, и не случайно она стала первой. Стала символом обновления. Думаю, что все это готовилось заранее как специальная акция. И ее эзопов язык, ее рыхловатость, недоделанность, невнятность, отсутствие состояния и многое другое как раз и говорят об определенной торопливости авторов. Не сравнить же «Покаяние» по энергетике, по уровню мысли и силе воздействия с предыдущими картинами Абуладзе, особенно с «Мольбой», с «Древом желания». В конце перестройки появилось немало картин, замечательно и очень точно осмысляющих взаимоотношения человека и НКВД, но их никто не заметил. Я могу их назвать: «Западня», «Кончина», «Птицам крылья не в тягость», «Коршун добычей не делится». Хотя не все из них были художественно глубоки, но все они были значительны по уровню анализа материала. А были и блистательные работы, общество получило возможность вглядеться в 1937 год, но только опять же достаточно эклектически и хаотически.

И последнее. Почему «Покаяние» было сделано именно в таком стиле? На мой взгляд, оно действительно экранизировало миф взаимоотношений художника и власти, дошедших до своего предела. Точно так же Чухрай экранизировал советский миф в «Чистом небе»; герой этой картины ждет милости только от власти: когда власть его покидает, он спивается — потом власть его находит, и все снова прекрасно. Советские люди действительно ждали этих мифов и этих милостей от власти. Поэтому «Покаянию» досталcя такой успех. А те фильмы, авторы которых разрабатывали тему глубже — «Рабочий поселок», «Знойный июль», «Друзья и годы», — были, естественно, не замечены, что говорит о нашей склонности доверять привычным мифологическим координатам и шаблонам.

Кирилл Разлогов. Я оттолкнусь от всего, что тут говорилось об обличении мифов. Мы ведь имеем дело не только с искусством, но и с пространством рассуждений о нем, которые всегда пребывают в сфере мифологии. Никаких других смысловых ресурсов никакого отношения к реальной жизни у этих рассуждений нет, а если и есть, то это отношение чрезвычайно многопланово, опосредовано различными реальными факторами: как создавалось произведение, откуда возник замысел и т.д. Тут Юрий Богомолов упоминал любимую мной картину «Время жатвы» и менее мной любимую — «Папа». Но я бы скорее говорил, если рассуждать о мифологии, про цикл телевизионных картин Василия Пичула, где она как бы возводится на высочайший уровень. Современная мифология, как мы обнаружили, — это «Ночной Дозор», а отношения между «Ночным Дозором» и «Покаянием» — борьба двух мифологических систем. «Покаяние» — это мифология традиционного христианства, не очень хорошо понятая, но тем не менее раскрывающаяся в борьбе с мифологией коммунистической. А «Ночной Дозор» — это традиционная мифология в борьбе с мифологией христианской и коммунистической. И никакого отношения к художественному качеству все эти рассуждения не имеют, потому что произведение как явление общественной жизни и произведение как размышление искусствоведа — два разных предмета. В «Покаянии», на мой взгляд, никакого политического смысла не было, а только — мифологический. Политический тут попал на чересполосицу. Речь шла о том, на какой миф партия обопрется и какую мифологическую силу приведет в движение. Движение это было очень важное. Естественно, ни одна последующая картина, какой бы более совершенной, более изощренной в художественном плане она ни была, как бы точно она ни характеризовала то или иное явление,

ни в какое сравнение не идет. Но когда мы говорим о столкновении мифологий, то, я думаю, можно задать себе вопрос: «А какого рода мифология приходит на смену мифологии «Покаяния»?»

Для меня существуют две точки отсчета — неосталинский миф на телевидении и «Ночной Дозор», неоязычество. Не случайно то и другое восходит к Первому каналу, который сегодня и есть тот мифотворец современной жизни, каким когда-то был кинематограф. Не важно даже, как это сделано — плохо или хорошо, а важно, насколько это попадает в болевую точку общественного бессознательного. И насколько это бессознательное способно либо воспринять и победить, либо отторгнуть. От этого зависит, насколько неомифология, с которой мы имеем дело сегодня — антипокаянное начало, — будет способна удержать то пространство, которое осталось в России, в некоей идеологической целостности. Либо наша страна примкнет к неомифологии глобально, потому что «Ночной Дозор» — глобальная неофизическая мифология. И мы спокойно растворимся в мировой культуре и будем ее провинциальной составной частью.



«Покаяние»

Д.Дондурей. А как вам кажется, нет ли в огромном количестве самых разнообразных документальных передач последнего года, утверждающих, что Сталин был стойким человеком, Андропов — великим реформатором, а Суслов — несчастной жертвой, нет ли здесь какой-то программы, спецпроекта, подсознательных токов в обществе, жаждущем новой жизни старых мифов?

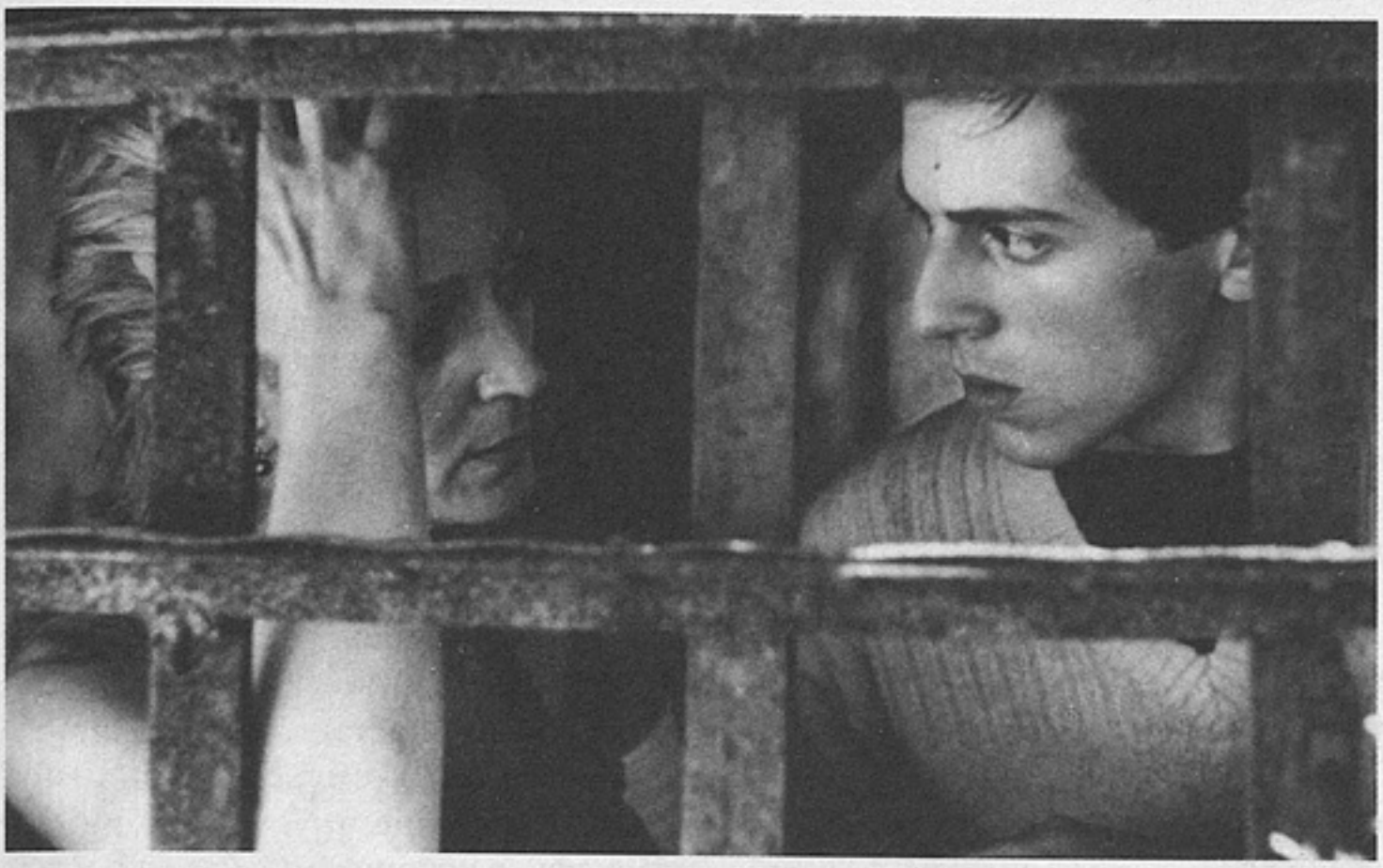
Ю.Богомолов. Не является ли это продолжением той сюжетной линии «Покаяния», когда Сталин возвращается все время в качестве трупа, в данном случае уже другого трупа, на политическую арену?

К.Разлогов. Можно, конечно, трактовать так, что существует какой-то реальный проект. Как он стоит за «Ночным Дозором». Насколько прививка неомифологии такого рода окажется результативной, зависит от того, как все воспримет общество. Прививку неоязычества публика явно восприняла, потому что молодое поколение благодаря транскультурным кодам Голливуда, уже живет в этой мифологии. А насколько оно воспримет возрождение великих вождей, я не знаю. Миф любви Гитлера, Сталина, любого демократического или не очень демократического лидера к детям, естественно, всем хочется показать. То, как вождь любит детей, жену, иногда даже как он любит любовницу, если общественная мораль допускает такого рода отходы... Это естественно, и здесь есть некая сознательная линия. Ее результативность будет зависеть от того, имеет или не имеет она значение для наших детей.

Как мне кажется, мы сейчас наблюдаем последний всплеск мифологии Великой Отечественной войны, которая скоро — через три-четыре года — прекратит свое существование, уйдет в сферу истории. А вот мифология вождей не уходит, возвращается, и не только потому, что это нужно для возрождения престижа той знаменитой организации, которая, по словам Шпагина, все задумала, осуществила и сейчас наконец пожинает плоды. Это все нужно для поддержания некоей стабильности того остатка шестой части суши, которую, как пока нам кажется, мы контролируем. Но на самом деле, я думаю, прививки конфуцианства или буддийской мифологии были бы более своевременными, коль скоро значительная часть этой суши в достаточно обозримом будущем, в пределах нескольких поколений, будет частью этого самого конфуцианского мира, а вовсе не мира псевдоевропейского, отступающего по всем направлениям. Возрождение неоязычества и позволяет объединить эти абсолютно разобщенные цивилизации, базирующиеся на разных религиях, в некое псевдопространство. Но согласится ли с этим мусульманский мир, я не знаю. В принципе, языческая страстность присуща и тому протестному движению, которое почему-то все называют терроризмом.

Владимир Дашкевич. Я считаю что «Покаяние» — один из последних киноархетипов, которые обозначили определенную веху. Это был потолок советского кинематографа в осмыслении действительности, и это был отчаянный крик, предчувствие, что через какой-то момент время повернется и пойдет назад. Так оно и произошло. Мы сейчас находимся в стадии политического ретровремени. Это проявляется в интересе к «старым песням о главном», в возвращении сталинского гимна, в активности силовых структур, а война в Чечне напоминает войну в Афганистане. Мы, творческая интеллигенция, не смогли создать те новые архетипы, которые бы повели наше коллективное бессознательное вперед. Юнг правильно сказал: «Архетип — это доминанта коллективного бессознательного». Когда нет новых доминант, коллективное бессознательное поворачивается к старому, и советские архетипы, которые сделаны были чрезвычайно логично, крепко вбиты в мозги, вплавлены в это коллективное бессознательное, будут господствовать.

Власть оказалась слишком близорукой, чтобы вложиться в создание новых архетипов, когда она могла помочь нам выйти вперед, она отодвигала нас на обочину. В этом состоянии творческая интеллигенция и находится до сих пор. Мы собираемся здесь, разговариваем, а в это время страна двигается назад. Где будет остановка этого паровоза и кого он передавит по дороге,



«Покаяние»

будет видно дальше. Отсюда нездоровый интерес к нашим прежним лидерам. Объем цитирования в прессе классиков марксизма-ленинизма возрастает постоянно.

Подсознательно народ хочет вернуться назад. Что бы мы ни говорили, а народ, который мы так хвалим, говорим, что он такой замечательный и умный, — русский народ навсегда устал, хотя еще мало что сделал. Сегодня и об этом надо говорить вслух. Нужно понять, что мы все, каждый из нас и сам по себе, замечательные люди, огромное количество замечательных и талантливых людей, до тех пор пока не объединяемся в страшную монстровидную массу. Как это происходит, требует изучения, но тем не менее это пока, безусловно, так.

Нам надо изменить тон разговора, изменить интонацию, нам надо хлестать друг друга, вместо того чтобы мазать патокой. Понять, что сегодня положение интеллигенции, которая поддакивает и власти, и народу, абсолютно порочно. Надо разговаривать уже по-другому. Прежде всего — уменьшить разброд в головах, эту разруху, о которой писал Булгаков. Миша Козаков прав в том, что теряется форма. Во всем, что мы видим, в талантливых молодых людях, которые делают новые картины, абсолютно не реализовывается та форма, которая превращает творчество из интересного и обещающего в архетипический идеальный образ. Нет требовательности к себе, умения уничтожать все лишнее, делать так, чтобы фильм превращался в пулю, чтобы в нем был доведенный до конца, последовательный посыл, — этого нет практически ни в одной картине.

Виктор Матизен. Я обращаюсь к Александру Шпагину, дорогой мой, где вы увидели в «Покаянии» эзопов язык? У меня просто волосы дыбом встали, когда я услышал это странное выражение. Я не буду возвращать всех присутствующих к Эзопу, не буду обсуждать любую его аллегорию, символический язык, но это не имеет ничего общего с тем языком, которым говорил советский кинематограф. В чем был смысл подцензурного кино: сделать такой жест, который не будет понятен начальству, но будет понятен твоему кругу. Абуладзе продемонстрировал абсолютно откровенный жест, который был понятен всем. Не было ни одного начальника, который бы его не прочитал. Здесь, по сути, говорить о эзоповом языке совершенно невозможно.

А.Шпагин. Любой язык был прекрасно понятен интеллигенции и власти, но это был договор. Здесь-то и путались художники.

В.Матизен. Я провел совершенно четкое различие между здоровым советским языком и символическим языком Абуладзе. И это различие существует, хотя имеется определенное сходство. Да, символы играли огромную роль

в советском искусстве, но это были, как правило, символы катохреды. Катохреда — это противоречивый внутренний образ. С одной стороны, это рабочий и колхозница — пролетариат, а с другой — они ведь не работают, а в физкультурном движении демонстрируют свои причиндалы. Были и другие символы, скажем, если вы смотрели фильм «Танька-трактирщица», там есть совершенно гениальный символ. Когда пионерка видит сон из светлого будущего — пустыня, пионерский отряд, который ходит по кругу вокруг красного знамени, — то этот сон — некая чудовищная катохреда, которая выдает подлинное значение символов. У Абуладзе — то же самое, никакого покаяния как такового в фильме нет. Покаяние — это всегда индивидуальный акт, а единственный человек, который, можно считать, кается в фильме, — внук. Он пускает себе пулю в лоб, но не за индивидуальную вину, а за вину своего рода.

Выбрасывание трупа отца из могилы — это не покаяние, а чудовищное кощунство в любом смысловом контексте. Я совершенно не согласен с категорией — сталинский миф, антисталинский миф. Мы так можем говорить о ньютоновском мифе, о коперниковском... Это некое смещение понятий. Абуладзе четко провел некое символическое уравнение: труп Варлама Аравидзе — это наше прошлое, наш скелет в шкафу, о котором мы не желаем говорить. Поэтому весь пафос «Покаяния» — скажите, просто что-нибудь скажите! К 1984 году, к моменту полной агонии советского режима, все уже заврались, на всех уже висела Каинова печать молчания — «не говорите», «давайте забудем», «не будем бередить старые раны». Вот это и был тот катарсис, то действие, которое было необходимо произвести. Совершенно определенное, четкое общественное действие, привязанное к историческому моменту. Когда фильм вышел на экраны в 1986 году, все-таки это было запоздание на два года, и, к сожалению, оно ощущалось. Но на самом деле Абуладзе — тонкий мастер. Он незаметно сшил последнюю фразу про «дорогу к храму» со всем тем, что было в фильме до этого. Ее говорит полусумасшедшая старуха. И там видно, что она явно не в себе.

А.Шпагин. Вот тебе пример эзопова языка!

В.Матизен. Никакой это не эзопов язык, а совершенно нормальная реплика, даже если ее произносила шизофреничка. Это действительно акт настоящего покаяния, когда мы, к этому напрямую непричастные, считаем: «Мы виноваты, потому что это наш строй, наша культура и наш народ», «Мы тоже жили, творили, соучаствовали в этом строе». То есть такое минимальное — редуцированное — покаяние все-таки произошло именно в искусстве. Ведь в реальности считанное число функционеров покаялись за те преступления, которые они совершали. В этом смысле Россия остается страной нераскаянной.

Гарри Бардин. Мой друг Владимир Дашкевич сказал практически то, что думал и я. Мы перевели разговор о покаянии в пласт киноведения. На мой вкус, это не совсем верно, потому что Абуладзе надо было успеть сказать и выбрать тот язык, который был дозволен на тот момент. А говорить другим языком в 1984 году он бы не смог. Я рассматриваю «Покаяние» не как фильм, а как поступок, гражданский поступок мужественного человека. И прожил он после этого недолго, потому что все силы истратил на это. Если же взять двадцать лет, прошедшие после, — вот тут сплошная пленка забвения, которую предлагают своим зрителям Первый канал и «Россия» многими цикличными передачами. Вот что затягивает нас в омут беспамятства. И даже фильм Никиты Михалкова «Утомленные солнцем» до некоторой степени сделан для жителя Оклахомы, который не знает нашей истории, не проживал все наши беды. Поэтому там слишком много красот. А вот Абуладзе хотел растеребить наше гражданское сознание, и ему это удалось на волне предстоящей перестройки. Конечно, как интеллигенция мы хотели увидеть больше, чем увидели. Я не был поклонником этого фильма в качестве художественного произведения, потому что там много торопливости, несуразности, неряшливости. Но запал гражданский и человеческий оказался превыше моих претензий. Отсюда мой поклон Абуладзе. Такие явле-

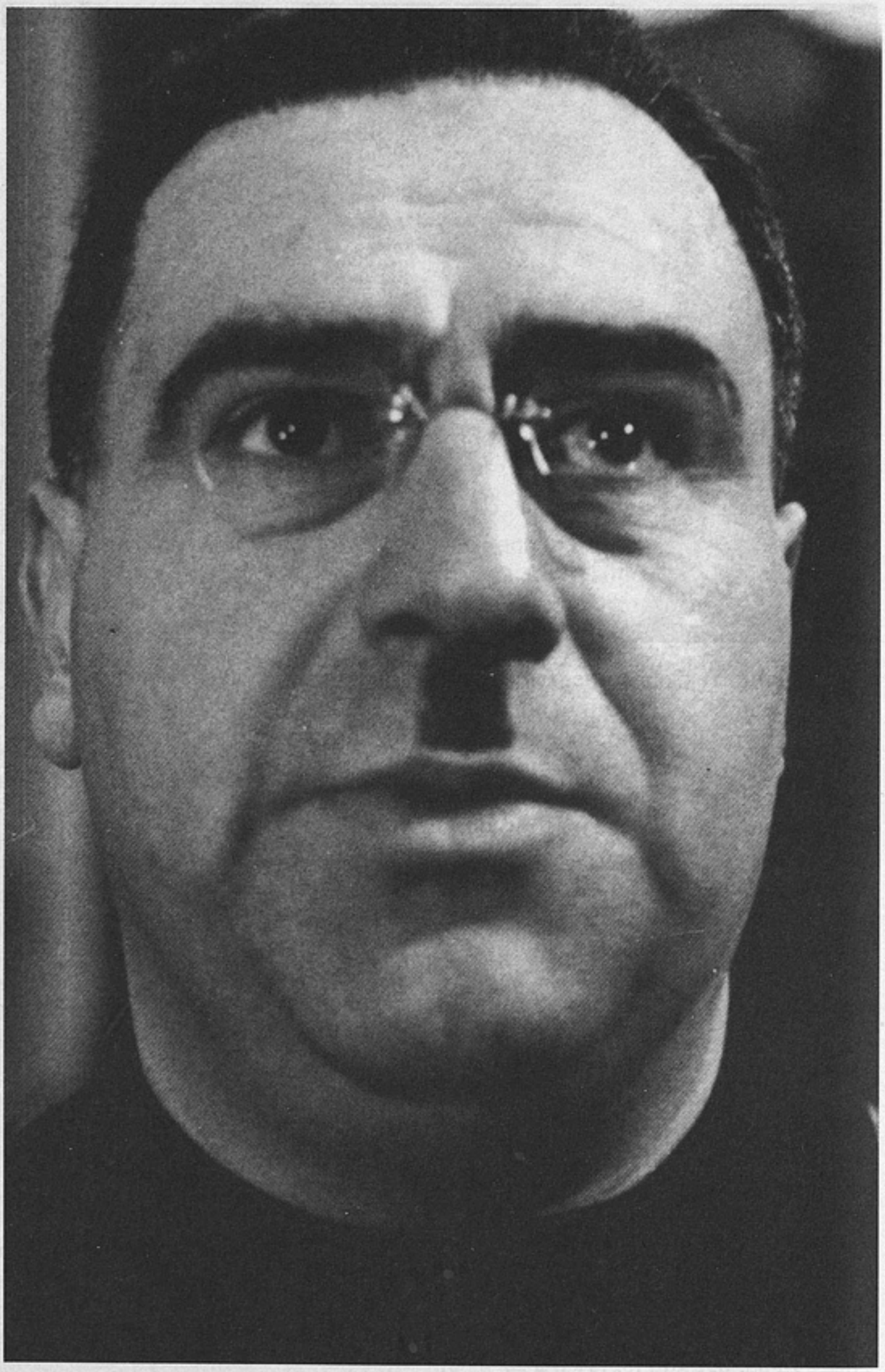
«Покаяние»

ния, именно гражданские, очень трудно найти за последние двадцать лет. И вот уже при нашем тихом согласии пространство вокруг нас затягивается трясиной, то самое пространство, которое, как казалось двадцать лет назад, должно было открыться. Вот что меня напрягает в сегодняшней ситуации и из чего надо искать выход. И не в одиночку!

М.Козаков. Тебе кажется, это только акт гражданского мужества, что он успел вовремя. Я хочу еще раз сказать, что ценность фильма, с моей точки зрения, не только в этом. Не хотелось бы только уходить в митингование по поводу фильма Абуладзе. Обидно. Он очень крупный художник, это никогда не надо сбрасывать со счетов. Вот вы утверждаете, что «Мольба» была лучше, глубже, формально изысканнее. Не нравится мне все это. Толстому не нравился Шекспир, может, кому-то не нравится Веласкес и так далее. Но есть одна истина: «Спорить можно только с единомышленниками». Это очень мудрое замечание, когда речь идет о вкусах.

Абсолютно прав Виктор, когда говорит, что никакого эзопова языка не было. Но был язык художника. Он может нравиться или не нравиться, но надо условиться об этом и судить художника по закону, им самим над собой поставленному, как учил нас Александр Сергеевич. Еще одно соображение, кто-то сказал: «И ничего больше не было, как ни гляди». Я не имею в виду покаяние, и не в плане темы, а в смысле единства формы и содержания. Признаем, не много было таких фильмов. К чему теперь это все приведет, Бог его знает. Король Лир, который просил о покаянии, говорил: «Вы, Боги, в высоте гремящей перстом отметьте ныне злодейства» и в конце: «Покайтесь, откройте тайники своих сердец, как ныне каюсь я». И чем он закончил? Тем, что сказал: «Удалимся от мира».

Александр Гельман. Из всех аспектов меня лично интересует то, как сегодняшнее молчание соотносится с фильмом «Покаяние». Прежде всего, мне кажется — тут не все так просто, как мы сегодня воспринимаем ситуацию. Вообще говоря, «Покаяние» — это фильм прощания с социализмом. В начале своем, сразу после революции, социализм представил великое искусство, которое надеялось, что даст миру новую жизнь. Это были напрасные надежды, жуткая реальность, прощание с которой все еще продолжается. Но дело в том, что, воспринимая сегодня социализм уже как старое и бывшее общество, мы в качестве будущего видим общество еще более старое. Фактически мы продолжаем строить капитализм, который давно построен и описан.



«Покаяние»

Все его достоинства и недостатки в мировой литературе и в мировом кино изображены с огромной и талантливой убедительностью. Художественная мощь появляется, когда есть мощная будущность или хотя бы надежда на нее. Та надежда, которая была в начале прошлого века и которая не оправдалась, но, пока она жила в душах людей и целых сообществ, она рождала очень интересное искусство. А мы сейчас строим старое общество. Вот и вся наша социальная цель. Нет мощи ожидания будущего, которое бы дало какие-то сильные импульсы...

Д.Дондурей. Нет утопии?

А.Гельман. Да, утопии. Это очень важно, потому что нет мощных идей, социальных, интеллектуальных движений, которые бы порождали такое мощ-

ное искусство. Мы находимся в эпохе, когда и отдельному человеку, и целым сообществам приходится мириться с какими-то неприятными, чуждыми вещами, вести переговоры. Герой нашего времени — герой переговоров, который умеет в конфликтной ситуации договариваться. Например, Чечня — это кошмар отсутствия героев переговоров, драма отсутствия понимания того, что нельзя побеждать в этой войне, а нужно договариваться. В этой связи критический запал нашего кино снижен не только потому, что нет смелых идей и смелых личностей, все дело в том, что и будущее тоже не очень вдохновляющее.

Д.Дондурей. А как соединить компромисс с великой утопией, разве это совместимые вещи?

А.Гельман. Они трудно соединяются, но, я думаю, выход в другом: искусство всегда развивается навстречу главным опасностям, которые угрожают человеку. Сегодня очевидно — те планетарные драмы, которые появились в связи с новым оружием, и экологические, и все прочие, они вызовут, способны вызвать, мощную духовную реакцию. Но в результате, видимо, это уже будет не национальное великое искусство, а какое-то международное, универсальное.

Д.Дондурей. Возможна ли сегодня вообще утопия? Раньше были утопии социалистическая и националистическая. А сейчас какая?

А.Гельман. Я не знаю. Если бы знал, давно бы рассказал. Есть еще христианская утопия, если это можно назвать утопией.

Роман Балаян. Мне трудно участвовать в этом разговоре. Как гуманитарию он мне интересен, как режиссеру — нет. То вы обсуждаете фильмы, то — темы. Как и другие режиссеры, если фильм сделан полнокровно, достоверно, я принимаю его. И мне не важно, о подвигах коммунистов это или о демократии Запада. Лишь бы с верой. А все, что вы здесь говорите о покаянии вообще и о русском в частности, напоминает мне реакцию моего большого друга Андрея Смирнова. Однажды сидим мы в Ленинграде: я, Панфилов, Смирнов — все с женами, — и вдруг кто-то вспомнил Григория Наумовича Чухрая. Лена, жена Андрея, просит его: «Расскажи». Андрей начинает: «Слушайте, я же недолюбливал фильмы Чухрая. Мультиконсервативное, социалистическое кино. И вдруг идет ретроспектива его картин, я смотрю и вижу, что ошибался. Обрадовался, что признал ошибку, и набираю номер Чухрая: «Григорий Наумович, здравствуйте, это Андрей Смирнов». А он, видимо, не очень обрадовался. «Хочу признаться, что не любил ваши фильмы еще со ВГИКа, но вот пересмотрел их, и, каюсь, они потрясающие. Я счастлив, что жил с вами в одно и то же время». Тот говорит: «Спасибо, спасибо, я хочу вам подарить книжку о войне, только что вышла». Тут же я звоню Егору Яковлеву: «Хочу написать о Чухрае и его картинах. Они гениальны, и мне было бы приятно признаться ему в любви к этим фильмам». Яковлев: «Действуй, даю две полосы». Я взялся за эту статью, стараюсь, классно пишу, еще, как я и сказал, каюсь при этом. Написал, самому понравилось. Отправил Яковлеву. И потом ужас: по ночам в постели читал присланную мне книжку Чухрая про войну. Мура у него война! Комсомольский поход! Я позвонил Егору: «Да не хочу я писать о нем! Сними статью!» Андрей жутко принципиальный человек, и покаяние его перед Чухраем не состоялось из-за мировоззрения Андрея. Ну такой уж он человек!

Вот что это такое — перезахоронение гробов по-нашему. Мы опять хотим кого-то перезахоронить. Вообще-то, покаяние — вещь интимная, очень индивидуальная. Не надо звать народ к покаянию. Ельцин покаялся, что война в Чечне была ошибкой, но от этого ничего не изменилось. И последнее, что я хочу сказать, — покаяние искренне только в последние минуты жизни. Я не собираюсь еще уходить из нее, но знаю об этом.

Валентин Черных. Хочу подчеркнуть, что Абуладзе — алиби нашей профессии. Он одним из первых сказал то, что многие думали, но только мечтали говорить. Он — великий конъюнктурщик в этом фильме. Я хорошо отношусь к конъюнктуре, потому что она двигатель прогресса. Сейчас не пе-

ресматривал Абуладзе, но у меня осталось ощущение, что это абсолютно просчитанный фильм, который был точно сделан в нужное время и поэтому так хорошо воспринимался. Я согласен с Шпагиным, чтобы 400 тысяч в то время пропустить через заслоны бухгалтерий, где контролировалось все, без разрешения власти было невозможно. Конечно, в Грузии, этот фильм поддерживали и придерживали. Он был выпущен в то время, когда можно было выпустить. Вот сегодня справедливо говорят о ретро, в частности, я убежден, что фильм Разбежкиной — тоже абсолютно конъюнктурный. Я вижу все белые нитки в нем, как это сделано, вплоть до того, что герой погибает в Чечне с этим красным знаменем. Сейчас только ленивый не хватает за задницу советскую власть в таком прямолинейном виде. Я же смотрю на сюжет, на развитие. Конъюнктурный фильм и у Павла Чухрая — «Водитель для Веры». Перед этим у него была страшилка «офицер — вор». Сейчас — «генеральская дочь — водитель». Но я видел, как смотрели это фильм зрители. Сидела рядом со мной выборгская девушка и плакала. Чухрай как высочайший профессионал нажал на все болевые точки. Этот фильм тоже точно просчитан.

Д.Дондурей. Я не пойму: это дурно или хорошо?

В.Черных. Я думаю, не дурно и не хорошо. Критики придумывают какую-то свою реальность, а вот художники живут в той же самой реальности, что и все остальные. И так же конъюнктурны. Я часто вспоминаю, что у Ключевского или у Соловьева было такое рассуждение: русские очень боялись татар, и десять татар гнали сто русских. Без памяти бежали, пока не выросло поколение, которое перестало бояться. Говорят: почему возвращаются к прошлому, почему сегодня не анализируют?. Да потому, что этот вечный страх, который всегда в России был, сейчас возвращается! И кто-то как-то инстинктивно пытается это преодолеть. Но Абуладзе тем важен, что первым заявил — если покаяние не произойдет на государственном уровне и не придет человек, который заявит: «Всё, хватит, давайте каяться» — до той поры ничего не будет. Поэтическое покаяние — действительно, настоящее алиби для всех нас.

В.Матизен. Все-таки осталось впечатление, что значение этого фильма состоит только в том, что он попал в общественно болевую точку. Я сейчас специально пришел посмотреть — не видел «Покаяние» семнадцать лет, — чтобы проверить свои реакции. И должен сказать, что реакции оказались сильными, как ни странно. Теми же самыми, хотя опыта стало с тех пор значительно больше. Его художественные средства по-прежнему работают. Дело в том, что язык Абуладзе — его никто на самом деле не перенял — это реальный язык, на котором, вероятно, только и можно говорить о каких-то интеллектуальных вещах. Реалистическое кино имеет свои сильные стороны, но оно имеет и свои ограничения. Чего-то сказать нельзя, вернее, так тонко, как в метафорическом кинематографе, подшивать символику к действительности никогда не получается. У нас сейчас говорят о бегстве от реальности — режиссеры не понимают того, что происходит в современном мире. И, во-вторых, не могут там нащупать знаковых моментов, на которые надо опираться, чтобы снимать кино. Обобщенный язык Абуладзе как раз в этой ситуации мог бы пригодиться, потому что он соответствует проявлению некоторых наших ментальных структур.

Д.Дондурей. Дарования не хватает?

В.Матизен. Да, не хватает.

М.Козаков. Жизнь, искусство, телевидение связаны с тем, что происходит в стране. Абуладзе дал нам отправную точку. Но судьба его картины трагическая, потому что мы все отказались от покаяния. А Балаян не прав, когда говорит, что покаяние — это индивидуальная вещь. Нет. Это глубоко общественная, нравственная позиция. Русская интеллигенция всегда предавала покаяние. Именно всегда, а не один раз. Сейчас, когда мы здесь сидим, происходят трагические вещи, нас разворачивают в обратную сторону, а мы все молчим. И никакого покаяния нет. В первую очередь оно должно идти свер-

ху, потому что мы все управляемы. Так было и так будет всегда. Мы уже на три четверти развернулись, а хотим себе доказать, что — нет, мы идем хоть по капельке, но вперед. Просто нужно чуть-чуть остановиться.

Д.Дондурей. Кто себе представляет правильное национальное покаяние? Что это?

В.Дашкевич. Ну, хотя бы так, как происходило общественное покаяние в Германии.

Р.Балаян. С каждым человеком и обществом в целом случается то, к чему они предрасположены. И ничего не изменится, пока эта предрасположенность не пройдет.

В.Дашкевич. Изменили целый народ, а вы говорите, пока предрасположенность не пройдет.

Р.Балаян. Изменили не народ, а лишь движение и обстоятельства его существования.

М.Козаков. Я хочу, чтобы все мы поняли друг друга. Когда Роман Балаян говорит о покаянии, он имеет в виду истину последней минуты жизни каждого человека. Когда вы говорите о немецком покаянии, не забывайте — оно было исключительно нравственно-политическим. К сожалению, этот разговор ужасно сложный, поэтому я, отчасти, могу понять Шпагина. Тут мы дойдем до Костомарова, профессора истории, который сказал: «В России был только один момент, когда она могла пойти по другому пути». В так называемое время смуты, когда за одиннадцать месяцев правления Григория Отрепьева поднялась экономика, была отменена, как мы бы теперь сказали, паспортная система, и даже артистам перестали вырывать языки. Вот его-то и бросили бояре на копья, потому что возникла угроза уже тогда, через католичество, войти в европейское сообщество.

Не пришло еще время покаяния. И не придет. Говорю это как исторический пессимист. И поэтому, как писал Шекспир: «Пускай нас отведут скорей в темницу. Там мы, как птицы в клетке, будем петь. Ты станешь под мое благословенье, я на колени стану пред тобой, моля прощенья».

Ю.Богомолов. Отвечу Вале Черныху по поводу того, что критики все придумывают. Критики, так же как и простые зрители, придумывают свою версию фильма на основании того, что они видят. Просто они делают это более изобретательно, более квалифицированно, более подробно. Они занимаются тем же, чем и художники, чем все вы, когда придумываете свои фильмы на основе вашего понимания действительности. Мне показалось знаменательным, что здесь возникла тема возвращения истории, что мы повернулись назад, что происходит определенная инверсия. Действительно, иногда может возникать такая иллюзия, но никогда история не повторяется! Честертон заметил по поводу французской революции и бонапартизма, когда снова победила монархия: «Сражение мы можем проиграть, а войну в конце концов выиграем». После победы Реставрации жизнь все-таки стала другой. Притом что сегодня возникают моменты, которые мы уже переживали и, казалось бы, давно пережили, все равно жизнь — другая. А то, что говорили Владимир Дашкевич и Гарри Бардин, немного напоминает мне разговоры революционеров после того, как Сталин узурпировал власть: «Революцию просрали. Идеалы кончились». Вот и мы сейчас: «Перестройку, ценности модернизации проворонили, пропустили». Иллюзия по поводу того, что массовым коллективным бессознательным может управлять кучка интеллигентов — это одна из устаревших и прошлых иллюзий. Все-таки, что бы мы ни говорили, жизнь идет вперед.

Аккордеон

или гармоника — музыкальный инструмент, изобретенный в 1829 г. Дамианом в Вене; произошел из губной гармоники, известной нам как детская игрушка и состоящей из ряда тонких стальных язычков, устроенных таким образом, что они при вдувании издают один звук, а при втягивании воздуха другой и образуют два аккорда, построенные на тонике и доминанте; при вдувании получается

С Ц Е Н А Р И Й

МИХАИЛ УГАРОВ

Трудник

Часть первая

Железная дорога. Высокая насыпь

Лето, гудят провода. Летают мелкие серые бабочки.

Два мальчика идут по железнодорожному полотну. Оба идут босиком, каждый по своему рельсу. Рельс горячий и узкий, нужно держать равновесие, на лицах и у того и у другого удовольствие.

Молодой человек с прутиком в руке идет по тропинке под насыпью. Прутиком он отмахивается от комаров. Он идет параллельно с мальчиками, но им не видно его, потому что он внизу. А ему не видно их. Поют птицы.

Мальчик постарше часто оглядывается назад, где за поворотом скрываются пути. И каждый раз теряет равновесие, взмахивает руками.

— Не бойся, — говорит младший. — Если электричка близко, то рельс задрожит.

Боязливый мальчик останавливается, вдавливает ступню в рельс. Успокоившись, идет дальше.

— Стой! — через какое-то время говорит младший. — Электричка.

Мальчики сходят с путей на обочину. Из-за поворота со свистом вылетает электричка.

Вагон электрички

Три героя — Андрей, Герасим и Виталий — едут в одном вагоне. Но они еще незнакомы друг с другом.

Вагон полон, сидят по четверо, хотя мест на лавке — три.

— Я тебе не верю, — говорит девушка в очках своей подруге.

Подруга усмехается, отворачивается к окну.

— В среду — говорила, в четверг — говорила, в пятницу — говорила, — продолжает девушка.

— Не говорила в пятницу, — отвечает подруга.

— Я тебе не верю!

— Ну и не надо, — улыбается девушка.

Михаил Угаров — драматург, сценарист, режиссер. Родился в 1956 году в Архангельске. Художественный руководитель Московского театра «Театр.doc» и Фестиваля молодой драматургии «Любимовка». Автор пьес «Оборванец», «Правописание по Гроту», «Голуби», «Облом off» и других, спектакли по которым поставлены в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Ростове, Берлине, Монреале. Автор сценариев «Рагин», «Принцесса Дагмар», автор сценариев телесериалов «Петербургские тайны», «Дневник убийцы», «Северный сфинкс», «Савва Морозов». Лауреат премии за лучшую прозу года («Разбор вещей», журнал «Дружба народов», 1996), телевизионной премии ТЭФИ за сериал «Петербургские тайны» (1996), премии фестиваля «Новая драма» за лучшую пьесу 2002 года («Облом off»), Национальной театральной премии «Золотая маска» за спектакль «Облом off», премии московской критики «Гвоздь сезона» за лучший спектакль 2002 года («Облом off»).

Сценарий «Трудник» написан в 2004 году.

Улыбается она Андрею, сидящему напротив.

Андрей смущается, смотрит в пол. Потом поднимает глаза и в ответ улыбается. Подруга замолкает, ревниво смотрит, как Андрей и девушка улыбаются друг другу.

Напротив, через проход, сидит Герасим, он переводит взгляд то на девушку, то на Андрея и завидует. Ему так трудно, — у него нервы слабые — открыто улыбаться незнакомой девушке. От волнения он трясет коленом. Нога срывается, и он пинает Виталия, сидящего напротив.

Виталий открывает глаза.

— Простите, — говорит Герасим и подбирает ноги.

Виталий не отвечает, он поджимает ноги под себя и вновь закрывает глаза.

Железная дорога. Под насыпью

Стремительно летящая электричка гонит ветер — по насыпи летят пластиковые пакеты и обрывки газет. Ветер развевает волосы на голове молодого человека. Молодой человек вдруг всплескивает руками. И падает навзничь. Ухо его, а потом и шея заливаются кровью. У него пробит висок. Электричка уносится за поворот. И наступает тишина.

Железнодорожная платформа в Подмосковье

На железнодорожной платформе Андрей ест мороженое. Электричка уходит, Андрей провожает ее глазами. Платформа пустеет, остается лишь толпа узбеков. Герасим покупает минеральную воду «Святой источник». Виталий поднимает голову и смотрит на большие круглые станционные часы.

Железная дорога. Под насыпью

Мертвый человек лежит под насыпью. Глаза его открыты. Труп раздевают, чтобы нельзя было опознать. Свист электрички. Снова наверху поднимается ветер, летят обрывки газет. Электричка уносится, и снова наступает тишина.

В автобусе

— Сколько стоит билет? До монастыря? — спрашивает Герасим у сидящего впереди него Виталия.

Тот молча, не оборачиваясь, пожимает плечами.

— До монастыря, — Андрей протягивает кондукторше десятку. — Сколько стоит?

— Сдачу сдам, тогда узнаешь, — отвечает кондукторша.

Лесная дорога

По лесной дороге идут трое — Андрей, Герасим и Виталий. Идут они порознь, не говорят друг с другом, ведь они незнакомы. Ведет их собака, которая перебегает от одного к другому, соединяя их в целое. По обочинам грунтовой дороги сосновый лес. На стволах сосен таблички, прибитые гвоздями:

«Сосна. 560-49-20».

«Тес. 560-92-04».

«Шиномонтаж. 560-34-88».

«Срубы 566-12-12».

«Шифер. 560-09-45».

«Цемент. 568-40-89».

«Вулканизация. 560-77-10»

Как в ботаническом саду, каждая сосна подписана.

Виталий нарочно идет медленно, чтобы отстать. И отстает. Но Андрей и Герасим останавливаются, поджидают Виталия. Виталий медленно завязывает шнурок на ботинке. Но они терпеливо ждут. Виталий нехотя их догоняет. Идут вместе, плечо к плечу.

Навстречу — стайка вьетнамцев с полосатыми сумками. Собака на них не смотрит.

Сосны расступились, и на секунду показались белые монастырские стены. Путники остановились, посмотрели и пошли дальше.

Показался забор. Ворота и будка, похожая на КПП. Собака добежала первая и села у ворот.

У озера

Горит костер. В огонь бросают одежду убитого. Ботинки горят плохо, больше чадят. Приходится бить их палкой, от этого летят мелкие искры. Последним в огонь летит паспорт. Сначала он тоже дымит, но потом вспыхивает, сами по себе перелистываются его странички. Ключи на длинной цепочке с карабином. Они летят в реку.

У ворот монастыря

Навстречу вышел молодой охранник в пятнистой военной куртке. На груди у него бейджик: «Витя».

— Здравствуй, Витя, — прочитав надпись, сказал Герасим.

Собака снялась с места, побежала обратно по дороге. Все проводили ее глазами.

В и т я. Что надо?

А н д р е й. В монастырь.

Г е р а с и м (*посмотрев на товарищей*). Трудниками.

В и т я. Работа бесплатная, за работу не платим.

А н д р е й. Знаем.

В и т я. Местных только нервируете. Цены сбиваете. Давайте паспорта!

Посмотрел прописку, военнообязанность, потом сунул паспорта в карман куртки.

— Будем пробивать по компьютеру.

Монастырский двор

В сумерках по монастырю ведет их молодой послушник Толик. Они проходят мимо храма, одна стена которого покрыта лесами. Леса посерели от времени — видно, что ремонтировать начали давно.

Возле храма стоит разбитый трактор, под ним спят кошки.

— Старое место? — спросил Андрей.

— В Смутное время на монастырь напали поляки, — отвечал послушник. — Все монахи утопились в озере.

— Осторожно, — говорит послушник, — тут у нас котлован.

Котлован не огорожен, с краю лишь воткнута палка с дощечкой, где уже почти стерлась надпись: «Бригадир Алексей Скурихин».

Через двор протянута веревка, на ней сушится белье — ветхие простыни и масляные ватные штаны. Послушник приподнимает веревку, и из-за простыней становится виден квадратный деревянный дом, обнесенный с четырех сторон верандой, — грибоварня. Окна во всю стену с трех сторон, четвертая стена глухая.

— А сам-то кто? — оглядев послушника, спросил Герасим.

На послушнике зашитый пиджак с чужого плеча, тренировочные штаны, кеды без шнурков.

— Зовите меня братом.

— А имя есть?

— Толик.

— Монах?

— Ну что вы, — смутился Толик. — Не монах пока. Но и не гражданский.

Грибоварня

— Вот ваша каюта, — сказал Толик.

Три кровати, один стул. С трех сторон большие окна, все без занавесок. Рукомойник у двери. В углу икона.

— В смысле, что монастырь — это корабль, — уточнил Толик, — а вокруг шторм и пучина. Извините, что окна без занавесок.

Г е р а с и м. Веранда?

Т о л и к. Грибоварня.

По стене тянется витой электрический провод, он крепится на старинных фаянсовых катушках.

— Плохая электропроводка, — сказал Герасим.

— Руки не доходят, — ответил послушник.

У Толика зазвонил мобильник, он расстегнул булавку на кармане, достал телефон.

— Подъем в шесть ноль-ноль, — бросил через плечо Толик и вышел.

Все трое сели на кровати, помолчали. Посмотрели друг на друга.

— Андрей, — первым назвался Андрей.

— Герасим, — сказал Герасим и пожал Андрею руку.

Герасим пожал руку Виталию, потом ее пожал Андрей. Повисло молчание, потому что Виталий не говорит ни слова. Но и не смущается, как будто так и надо.

— Виталий, — представил его Герасим. — В паспорте видел.

— Ты Виталий? — спросил Андрей.

Виталий кивнул.

Темно. В окна светит луна.

Г е р а с и м. Я так понимаю, нам вместе тут и жить, и работать. Чтоб вопросов не было... Скажу, что я здесь не просто так.

А н д р е й. В смысле?

Г е р а с и м. Вот ты зачем сюда пришел?

А н д р е й. Из любопытства.

Герасим коротко засмеялся.

А н д р е й. Ну... Обстоятельства.

Г е р а с и м. Вот и у меня обстоятельства. Это чтоб вопросов не возникало.

А н д р е й. А что ты имеешь в виду?

Г е р а с и м. Один не должен спрашивать, а другой не должен говорить. На таких, значит, основаниях.

Андрей услышал в этом легкую угрозу.

А н д р е й. А я и не спрашиваю.

Уже была видна на сером черная крестовина рамы, скоро утро. Виталий как сидел на кровати, так и сидит, не меняя позы. Андрей ворочается с боку на бок. Подминает под себя тощую подушку. Звенит комар, Андрей от него отмахивается. Виталий сидит на кровати, не раздеваясь. Сцепил руки в замок, смотрит в черный угол. Андрей не спит, утирает вспотевшее лицо, зевает. Андрей встает, идет к рукомойнику попить, старается не стучать железным штырем. Виталий сидит на кровати все в той же позе — только голову он уронил на грудь — и мерно посапывает.

У озера

Озеро в утренней дымке. На мостках трое парней полощут белье. Выполосканное складывают в ярко-желтую пластмассовую ванночку для купания ребенка. Они стоят на коленях, склонившись к воде, видны их босые пятки. Молчат, только хлюпает в воде белье. Парни разгибают спины, выпрямляются. Приложив ладонь козырьком, смотрят вдаль. По озеру сильным кролем плывет человек. Подплывает к ним ближе. Переворачивается на спину, лежит на воде, едва перебирая ногами.

П а р н и. Благословите, отец Леонтий, белье полоскать.

О т е ц Л е о н т и й. Благословения просят до, а не после.

П а р н и. Виноваты.

Отец Леонтий уплывает. Парни полощут белье.

Грибоварня

Утром разбудил их послушник Толик. Он принес одежду и обувь. Свалил в угол. Андрей поднял голову и первым делом посмотрел на Виталия. Тот мирно спал в кровати, укрытый одеялом. Одежда его была аккуратно развешана на стуле, возле кровати ровно стояли хорошие дорогие ботинки, накрытые сверху носками.

— Переоденетесь и выходите, — сказал Толик.

— А что, плохо одеты? — засмеялся Герасим.

— Одеты никуда, — серьезно ответил Толик. — Не ходите в этом, а то заберу.

В куче одежды не копались, брали первое попавшееся. Все ношеное, заштопанное-зашитое и не по размеру. Герасим надел зеленый свитер с кожаными заплатками на локтях. Андрей — серый пиджак без единой пуговицы. Виталий — тоже пиджак, но с огромными, по старой моде, лацканами.

— У тебя на лацкане дырок нет? От ордена Великой Отечественной? — засмеялся Герасим.

И Виталий засмеялся, но ни слова не произнес.

А н д р е й. Значит, слышишь, что говорим?

Г е р а с и м. А ты думал, он глухонемой?

А н д р е й. А чего молчит тогда?

Г е р а с и м. А ты не спрашивай. Вдруг он тебе ответит!

Т о л и к. Условия такие. Трудники делают разные работы в монастыре, выполняют их бесплатно, за кров и пищу. Работу не выбирают, сказано — прополка, значит, прополка, яму копать — значит, яму копать. Что велено, то и делать. Любая грязная работа во искупление грехов. Ходить на службы никто не заставляет. Есть вопросы?

Вопросов не было.

Т о л и к. Обувайтесь и выходите.

Виталий, не глядя, вытащил из кучи пыльные ботинки без шнурков и молча надел их на босую ногу. Андрей сразу понял, что с обувью — большой вопрос. Одежда хоть и драная, но чисто выстиранная. А вот ботинки...

Г е р а с и м. По монастырской земле надо только босой ногой ступать.

Андрей разгадал его хитрость — просто брезгливый он. И поэтому, решительно задвинув свои кроссовки под кровать, спокойно сунул ноги в чужие ботинки.

Монастырский двор

Все трое сидели на лавочке у братского корпуса, возле поленницы дров, ждали распоряжений. Утреннее солнце било им в глаза, и все трое щурились.

Запыхавшись, подошел к ним Толик.

Т о л и к. Факс сломался, кто может починить?

А н д р е й. А что с ним?

Т о л и к. Жует бумагу.

Г е р а с и м (*вставая*). Могу посмотреть.

Андрей остался с Виталием один на один. Роса еще не высохла, и поленница за ночь отсырела, а торцы дров потемнели. Теперь, когда пригревало солнце, от поленницы приятно пахло сырым деревом. Прилетели две маленькие голубые стрекозы, сели на дрова, расправляли жесткие крылья, подгибали длинное брюшко.

Андрею было неловко сидеть рядом и молчать с малознакомым человеком.

— Ты немой? — спросил он Виталия.

Тот коротко кивнул.

— Ага! — обрадовался Андрей.

И Виталий обрадовался. Он дружески хлопнул Андрея по плечу. Потом откинулся спиной к поленнице и закрыл глаза. А рука его так и осталась у Андрея на плече. И Андрей закрыл глаза и очутился в красной горячей тем-

ноте. Ему стало хорошо вот так сидеть с Виталием молча, спокойно и привычно, как это бывает только со старыми друзьями.

Герасим вернулся с отцом Леонтием. Тем самым, который по утрам плавает в озере. Волосы у него мокрые, на плече полотенце.

О т е ц Л е о н т и й. Работайте.

А н д р е й. А паспорта нам когда вернут?

О т е ц Л е о н т и й. А кто их забрал?

А н д р е й. Витя, охранник. Сказал, будет по компьютеру пробивать.

Отец Леонтий засмеялся.

О т е ц Л е о н т и й. Это он балуется...

Г е р а с и м. Нашел место для баловства!

О т е ц Л е о н т и й. Нельзя воспрещать людям веселости между собой. В монастыре не должно быть уныния. Оно не от Бога. Будьте веселы и легки, летайте, как на крыльях. Если случится ссора, то миритесь до захода солнца.

Г е р а с и м. Что работать? Где?

О т е ц Л е о н т и й. Чем проще и тяжелее работа, под которую мы подставляем шею, тем больше пользы мы получим. Важна не уборка грязи и мусора, а очищение души. Гордыню и тщеславие угашают грубость и незначительность выполняемых работ.

Г е р а с и м. Как в армии?

Андрею было неудобно перед отцом Леонтием, что Герасим перебивает его глупостями.

О т е ц Л е о н т и й. Есть работа на кладбище. Приводить в божеский вид могилки.

Отец Леонтий выжидательно посмотрел на ребят. А те смотрели на него и молчали. Конечно, работу здесь не выбирают, но все-таки... Отец Леонтий выдержал паузу.

— Другой вариант, — продолжил он. — Белить стену в братском корпусе. Двоих там достаточно.

Герасим и Андрей быстро кивнули. Тогда отец Леонтий посмотрел на Виталия. Тот под его взглядом встал.

— А ты, значит, на кладбище. Вот и хорошо.

Виталий пошел было, но отец Леонтий его остановил.

О т е ц Л е о н т и й. Три условия! (*Загибая пальцы.*) Не пить, не курить — раз, не красть — два, не блудить — три.

И посмотрел на Андрея. Тот растерялся — почему именно на него? И отвел взгляд.

— И вот что, — другим, не строгим голосом сказал Отец Леонтий. — Серафим Саровский говорил, что «превыше всякого другого дела поставится у Бога — если токмо тряпочкою притереть пол в дому Господнем».

И ушел.

Г е р а с и м. Тряпочкой притрем. Говно вопрос.

У ворот

У ворот гулял охранник Витя.

Г е р а с и м. Гони паспорта, Витек! Пробил по компьютеру?

Витя вздохнул, полез в карман, вернул паспорта.

В и т я. Полгода как усиленное дежурство. Ночью не спим, на дорогу ходим с фонариком, записываем номера машин.

— Балуетесь? — строго спросил Герасим.

В и т я. Ты зачем сюда пришел? Чужое место занимать?

Г е р а с и м. Почему — чужое?

В и т я. Есть люди — бомжи, пьющие, у кого с головой непорядок, инвалиды второй группы... Им некуда деться, их или по дороге забьют, или они под забором погибнут. А ты их место занимаешь, чужой хлеб ешь? Ты понимаешь, что ты чужую благодать ешь? Их Господь сюда приводит, потому что им некуда деться. Все! Это их место! Ты здесь зачем?

Герасим не испугался, наоборот, легко толкнул ладонью в грудь напирающего Витю, улыбнулся ему.

— Против нервности нужно молиться Борису и Глебу.

Кладбище

Самая красивая часть кладбища — монастырская. Деревья здесь большие, кроны их давно разрослись вширь, и под ними всегда зеленые сумерки.

От общего кладбища монастырский уголок отделяет тропинка. Здесь кладбищенский начальник Павел Васильевич разговаривает с Виталием.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Значит, так. Твоя сторона левая, малая. Моя сторона — правая, большая. Тропинка — линия Маннергейма. Твой участок от монастыря, мой от простого населения. Я зарплату в администрации получаю, а ты — монастырской сметаной. На мою сторону не лезь. Я тебе не начальник, но меры принять могу.

На монастырском участке нет пластмассовых цветов и венков с выцветшими лентами, нет стаканов на могилах, хлеба и проса, конфет ирисок и рассыпных сигарет. Эти могилы живым не нужны, потому что все родственники сами уже давно ушли в могилы.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Кто ты есть, знаешь? Это, брат, называется — скудельник. Сторож, он же могильщик, не из-за денег, а из милосердия. Не забоишься ночами-то?

Монастырь разрешает хоронить на своем участке только в одном случае — если покойник невостребован. А у таких, само собой, родственников нет. Поэтому и их могилы тоже чистые.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Мусор жечь, венки, как ленты выцветут, убирать, дорожку мести, мусорные контейнера доверху не набивать. Железные банки пепси, спрайт, джин-тоник и прочее в контейнера убирать только в плющеном виде. Понятно?

Виталий кивает.

П а в е л В а с и л ь е в и ч (*смеется*). Чего киваешь? Раз киваешь, значит, будешь и на моем участке убирать. Где у монастырских венки и железные банки, контейнера? Ты не против?

На монастырском участке есть два склепа, один заперт на замок, а другой открыт. У него большие оконные проемы без стекол, и смотрится он скорее беседкой в саду. Тем более что внутри стоит каменная скамейка с удобной спинкой.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Коллектив хороший, могильщики Олег и Митя, еще шóфер. Водки не пьют, не предлагай. Если дадут бутылку, ты ее к сараю отнеси. Ребята на зиму водку копят, чтобы мерзлую землю не долбить, а иметь возможность нанять негров.

А вот странная могила — памятник в форме каменного пчелиного улья.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. И последнее. Наши дела с родственниками усопших тебя не касаются. Цены, тарифы — не твое дело. Родственники, когда дают, от горя даже радуются.

Павел Васильевич обнял Виталия за плечи.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Есть одна цитатка... (*Помолчал.*) Если мы даем ответ за праздное слово, то придется отвечать и за праздное молчание. Святой Амвросий.

Братский корпус

Серая, грубо загрунтованная стена. Возле нее деревянные козлы.

Андрей и Герасим железными щетками заглаживают неровности. Они делают широкие движения и из-под щетки летит пыль. Головы их покрыты вязаными шапочками, а у Герасима еще и солнцезащитные очки желтого цвета.

А н д р е й. А что ты имел в виду, когда просил ни о чем не спрашивать?

Г е р а с и м. Ничего. Обстоятельства.

А н д р е й. Вот и у меня обстоятельства. Надоело жить дома. Не жизнь,

а теснота, денег мало. Сестра злится. Интересно же пожить в монастыре. А особых грехов у меня никаких нет.

Герасим спрыгнул с козел, снял желтые очки.

Г е р а с и м. Я тебя ни о чем не спрашивал.

Герасим ходит босиком по битому кирпичу, на лице мука. У Андрея на лице еще большая мука.

А н д р е й. А Виталий немой? Или он просто так?

Г е р а с и м. А тебе-то что?

Герасиму больно босиком ходить по острым камням.

Г е р а с и м. Люди по шипам ходят босые. Сосновой корой питаются. Один святой три года прожил в дупле большого старого дерева.

А н д р е й. Моя бабушка ничего такого не делала.

Молчание.

А н д р е й. А она святая.

Г е р а с и м. Знаешь, сколько абортов она сделала?

А н д р е й. Бабушка?

Г е р а с и м. Предохраняться-то было нечем. У всех этих бабушек в шкафах банка с хиной стояла.

А н д р е й. Хина — от малярии.

Г е р а с и м. А выстрел — от головы.

Андрей и Герасим возвращаются к работе.

А н д р е й. Они врут, что ад есть.

Г е р а с и м. Разве его нет?

А н д р е й. Если бы он был, атеисты бы их победили. Такой аргумент против Бога!

Г е р а с и м. Как же тогда людей судят? Чем наказывают?

А н д р е й. Ничем.

Летит пыль, скрежещут щетки.

А н д р е й. А что ты все-таки имел в виду?

Г е р а с и м. Еще раз спросишь... И мне придется задуматься.

У ворот

Андрей и Герасим идут вдоль забора, мимо будки Вити-охранника. В окне будки видят отца Леонтия, он говорит по телефону.

О т е ц Л е о н т и й (*в трубку*). Вышли на е-мейл. Монастир — собака — кул — нет — ру. Пишешь? Михаил — Олег — Николай — Алексей — Сергей — Тихон — Иван — Роман — собака. И продублируй.

Отец Леонтий видит через окно ребят, машет им рукой, привлекая внимание. Они останавливаются у окна, смотрят на отца Леонтия. Он грозит им пальцем.

Охранник Витя поясняет им жест отца Леонтия:

— Говорит, чтобы вы не пили, не воровали. И чтобы без блядовни!

Витя смеется своему переводу. И Герасим с Андреем смеются. И отец Леонтий, глядя на них, смеется.

Кладбище

Г е р а с и м. Слышал, на железной дороге, под насыпью человека убили? Всю деревню водили на опознание, и ничего. Менты не знают, что делать. Он им в ментовке уже надоел.

А н д р е й. Труп?

Г е р а с и м. Ему лицо топором крест–накрест разрубили. Никто не опознает.

Герасим хватает Андрея за локоть.

Г е р а с и м. Смотри, плита сдвинута!

А н д р е й. Что это значит?

Герасим вдруг срывается с места и бежит. Андрей бежит за ним. Остановились у кладбищенской стены, перевели дух.

Г е р а с и м. Каждый сотый умирает мнимой смертью.

А н д р е й. Летаргия?

Г е р а с и м. Нужно взять покойника за кисть руки и посмотреть ее на просвет, перед свечкой. А еще лучше — ухо. Если покойник жив, то ухо будет просвечивать розовым, особенно по краям. А у мертвеца нет.

А н д р е й (*смеется*). Ты в это веришь?

Виталий плачет в склепе-беседке. Он закрывает руками лицо, но все равно видно... Прислонившись к оконному проему склепа, курит Павел Васильевич.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Виталя, кончай. Все.

К склепу приходят Андрей и Герасим.

Г е р а с и м. Ты чего?

А н д р е й (*обнимает Виталия за плечи*). Ладно тебе!

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Вам, ребята, лучше знать — чего он. А чего он?

Андрей отнимает руки Виталия от лица, видит его заплаканные глаза.

А н д р е й. Так надо. Ничего страшного.

Андрей садится рядом с Виталием на скамейку, тихонько толкает друга плечом в плечо.

А н д р е й. Виталик? А, Виталик? Хочешь, напьемся?

Виталий кивает. Герасим бьет от радости в ладоши, вскакивает со скамейки.

Г е р а с и м. Побежал!

А н д р е й. Деньги-то есть?

Герасим бежит по дорожке. Останавливается возле старой могилы, читает эпитафию, выбитую на плите:

Как много нашего ушло с тобой.
Как много твоего осталось с нами...

Герасим убыстряет ход. Дорогу ему перебегает ежик. Герасим пропускает его и идет дальше. Останавливается возле строгого белого каменного креста выше человеческого роста. Громко читает на памятнике:

Не просил умереть с собою —
Лишь поэтому я жива.

Пьют водку втроем — Андрей, Виталий и Герасим. Павел Васильевич сидит рядом, но не пьет. Допивают вторую бутылку, когда появляются два красавца — брюнет и блондин — Олег и Митя.

П а в е л В а с и л ь е в и ч. Знакомьтесь — Олег! Митя! Наши могильщики.

А н д р е й. Вот, утешаем друга, присоединяйтесь.

Г е р а с и м (*в восхищении*). Ой, какие вы! Журнал «Менсхелф»!

Могильщики брезгливо рассматривают пьяниц.

— Ты почему босиком? — строго спросил у Герасима брюнет Олег.

— Потому что я — босоногий, — с вызовом ответил Герасим.

— Плохо, — еще строже сказал О л е г. — Травматизм повышается.

— Спаситель запретил ученикам брать на дорогу обувь. «Ни обуви, ни посоха». Я разделяю. А вы?

Герасим посмотрел на дорогие ботинки могильщиков. Но ни Олега, ни Митю этим не смутил. Андрей пьяно рассматривал надпись на стене склепа.

А н д р е й. Что это там написано?

М и т я. Sid tibi terra levis.

А н д р е й. А по-русски?

М и т я. Да будет земля тебе пухом.

Братский корпус. Раннее утро

Андрей и Герасим железными щетками дерут неровности серой стены. Летит серая пыль, повисает в воздухе.

Г е р а с и м. Зачем было пить?

А н д р е й. Друга утешить.

Г е р а с и м. Зачем две бутылки?

А н д р е й. Так вышло.

Герасим бросил работу, швырнул щетку в угол.

Г е р а с и м. Перегаром от тебя несет.

Входит Отец Леонтий. Андрей и Герасим спрыгивают с козел. Отец Леонтий проходит мимо них, идет вдоль стены, ведет ладонью по штукатурке. На Андрея и Герасима не смотрит. Андрей опустил голову, трет ладонью по железному ворсу щетки. Герасим старается дышать в сторону.

Отец Леонтий стоит к ним спиной, говорит в стену:

— Три условия — не пить, не красть, не блудить.

Андрей и Герасим молчат.

— Побелка в углу, два мешка, — говорит отец Леонтий и уходит.

Герасим повеселел.

Г е р а с и м. Не заметил?

А н д р е й. А что, не заметно?

Г е р а с и м. А почему ничего не сказал?

Садятся на козлы, смотрят на серую стену, молчат.

Г е р а с и м. Ты видел эту побелку?

А н д р е й. Говно побелка.

У озера. Солнечный день

Андрей и Герасим с седыми от побелки головами разбегаются по мосткам и прыгают в озеро. Оба набрали воздуха, оба нырнули. Видно, глубоко нырнули. Круги на озере разошлись, а их все нет. На мостках, брошенная кучкой, лежит их одежда.

Андрей и Герасим лежат на мостках, обсыхают.

Г е р а с и м. Ты видел, как они все здесь одеты?

А н д р е й. Как монахи.

Г е р а с и м. Дырка на дырке, заплата на заплате.

А н д р е й. Одеты просто.

Г е р а с и м. И нас попросили хорошую одежду снять.

А н д р е й. Чтобы скромно было.

Г е р а с и м. А зачем?

А н д р е й. Так принято. А чего выряжаться-то?

Молчат.

Г е р а с и м. Да потому что своим видом нужно вызывать жалость. А то пожертвования кончатся. Кто раскошелится, не видя нищеты? А тут рука сама тянется к кошельку.

А н д р е й. А куда же тогда деньги идут?

Г е р а с и м. Вопрос.

Андрей потягивается. И Герасим потягивается.

А н д р е й. А ты говорил — две бутылки много.

Переворачиваются на живот.

А н д р е й. В принципе, благотворителей не должно интересовать, куда идут деньги. Жертвовать на монастырь — значит творить добро.

Г е р а с и м. А если это бандитские деньги?

А н д р е й. Значит, они уже не пойдут на покупку оружия, на наркотики.

Сели, лениво потянулись за одеждой.

Г е р а с и м. Не купайся больше без трусов.

А н д р е й. А чего?

Г е р а с и м. Всем видно, что у тебя маленький.

Андрей бьет его трусами по спине.

Роща. Вечер

Андрей и Герасим идут через рощу к дачному поселку.

Г е р а с и м. Не красть! А стену чем белить?

А н д р е й. Побелка — говно.

Г е р а с и м. Взяли два мешка херовой побелки у кого-то за спасибо. А тот думает, что благое дело сделал. А сам говно сплавил. И теперь одним грехом у него меньше стало.

Сидят на поляне, прислонившись к березам, курят.

А н д р е й. Не пить. А человека утешить?

Из-за деревьев виден коттеджный поселок. Дома-башенки, то круглые, то многогранные. Вокруг бетонные заборы.

Г е р а с и м. Видишь вон тот, с балкончиками, без кровли?

А н д р е й. Вижу двухэтажный, с красной крышей!

Решительно встали на ноги.

Деревенская улица. Ночь

Андрей и Герасим несут на плечах по тяжелому мешку. Идут тихо — ворованное несут.

— Руки вверх! — женский голос. — Сдавай краденое!

Дуло пистолета направлено на Андрея и Герасима.

Герасим было заметался, но потом замер. Уронил мешок к ногам. И Андрей опустил мешок на землю.

— Что в мешках? — спросила девушка.

— Побелка.

— Где взяли?

— Дом двухэтажный, с красной крышей.

Девушка подходит ближе, пинает ногой мешок.

— Могу вас сдать, — говорит девушка. — А могу и нет.

— Не надо! — просит Герасим.

— Что взамен?

Девушка рассматривает ребят. Сначала одного, а потом другого.

— Ты! — говорит она Андрею. — Пойдешь со мной!

— Зачем?

— Натурой расплачиваться. Герасим смеется.

И Андрей смеется.

— Выбирай, — говорит девушка, — или милиция, или любовь.

Герасим присвистнул.

Г е р а с и м. А я?

А н д р е й. Я согласен.

Г е р а с и м. А я?

Девушка опускает пистолет в сумочку.

— Вот и хорошо, — говорит девушка. — Идите домой.

А н д р е й. А как же любовь?

Д е в у ш к а. Завтра.

А н д р е й. А у тебя пистолет настоящий?

Девушка лезет в сумочку, достает связку ключей. Один ключ большой, и если взять связку в кулак, то и вправду похоже на пистолет.

А н д р е й. Ты кто такая? Как тебя зовут?

Д е в у ш к а. Татьяна.

А н д р е й. Ты веселая.

Д е в у ш к а. Завтра приходи.

А н д р е й. Куда приходить?

Д е в у ш к а. В магазин.

Братский корпус

Ворованную побелку пустили в дело. Мел был сухой и взлетал белой тучей при неосторожном движении.

Андрей с Герасимом перепачкались побелкой, головы их стали седыми как у стариков. Зато стена получалась ослепительно-белой.

Г е р а с и м. Парень, которого убили под насыпью. Говорят, он наш, насельник из монастыря.

А н д р е й. Кто говорит?

Г е р а с и м. Деревенские.

А н д р е й. А наши что говорят?

Г е р а с и м. Не вздумай спрашивать.

Белят стену. Любуются. И снова белят.

А н д р е й. Его так и не опознали?

Г е р а с и м. Хоронить будут под номером. Имени-то у него нет.

Потом они молча сидели на козлах, свесив ноги. Герасим с восхищением смотрел на стену, а Андрей смотрел на Герасима — у того на глазах выступили слезы.

А н д р е й. Ты чего?

Г е р а с и м. Красиво.

Вошел отец Леонтий, глянул на стену. Потом глянул в угол, где стояли два мешка побелки.

Они там и стоят по-прежнему. Андрей и Герасим спрыгнули с козел.

— Хорошо? — робко спросил Андрей.

Отец Леонтий не смотрел ни на стену, ни на них. Смотрел в окно.

О т е ц Л е о н т и й. Не блудить! Пока на работах в монастыре полное воздержание. А уйдете отсюда, тогда уж вольному воля.

Кладбище

Виталий сидит на скамье. Руки сцеплены замком. На тропинке бесшумно появляется послушник Толик.

— Виталик!

Виталий дергается всем телом, вскидывает руки. Но потом спохватывается, вновь складывает руки в замок.

— Ты руки замком не держи. Слишком понятно. Это как белая тряпочка у скопцов. Знак для того, кто понимает. Замкнул, значит, уста?

Виталий расцепляет руки.

— Мне все равно, говоришь ты или нет. А вот в деревне неспокойно. И милиция не любит тех, кто не хочет давать показания...

Виталий усмехается, пожимает плечами. Мол, твои намеки — мимо...

— Трудное у тебя дело. Одно дело — голоса не подавать. Это просто. А вот молчать... Этого ты пока не умеешь. Ну глянь на себя со стороны — ты же все время разговариваешь сам с собой.

Виталий вздохнул. Толик сказал правду — став молчальником, никогда еще не говорил он так много и очень устал.

— Сам загнал себя в тупик. Тебе так долго не выдержать. Тут есть один секрет. Хочешь скажу? Молчать можно только с кем-нибудь. В одиночестве молчания нет. Вон Олег, вон Митя — могильщики, Павел с шофером. Ты побольше с ними время проводи, один не оставайся. Легче станет.

Виталий коротко кивнул.

— Могилу копали? — спросил Толик.

Виталий мотнул головой — нет.

— Значит, будут копать. На нашей территории.

Деревенский магазин

За прилавком Татьяна. Андрей дождался, когда ушла покупательница.

— Тебе сколько лет? — спросил он.

— В темноте лучше выгляжу?

Андрей смутился.

— Не переживай, — сказала Татьяна. — Когда лампочка погаснет, возраста сравняются.

В магазин вошла Девушка. Покупает шампунь. У девушки очень хорошие волосы. Андрей отошел от прилавка, стал рассматривать сзади девушку — у той все хорошо, и волосы, и ноги, и талия...

— Коль! — закричала Татьяна. — Отнеси ящик в подсобку!

Нет ответа.

— Коль, ты чего, оглох?

Андрей понял, что это он — Коля.

— Где твой ящик? — лениво спросил он.

Подсобка

Татьяна. Ну, давай.

Андрей. Чего?

Татьяна. Любовь.

Андрей смотрит на дверь.

Андрей. Как же я? Только начну, а тут и войдут?

Татьяна. Острота момента.

Андрей. Я так не могу.

Татьяна. Да ты не стой как пень, руками чего-нибудь делай, все само и получится.

Андрей. Где руками делать?

Татьяна. Где хочешь. Хоть у себя, хоть у меня. Время идет!

Андрей стоял, как баран, ничего не делал. Татьяна выскочила из подсобки, и он услышал, как она кричит в магазине:

— Технический перерыв!

И гремит щеколдой на двери.

Андрей. А можно я тебя сзади?

Татьяна. Ты чего, дурак?

Андрей. Сзади, это не сзади. Это просто поза сзади.

Татьяна. По-собачьи?

Андрей развернул ее, задрал подол халата.

— Была бы дырка да пар валил, — сказал он чужим веселым голосом.

Андрей держал Татьяну за бедра, делал мерные широкие движения.

Андрей. А «Липтон» лучше «Пиквика»?

Татьяна. Одно говно.

Андрей. А чего рекламируют?

Татьяна. Потому что говно.

Пауза.

Татьяна. Коль, ты снизу и наверх подавай. А то все прямо да прямо.

Андрей. Ты меня Колей будешь звать?

Татьяна. А тебе есть разница?

Андрей. В принципе, нету.

Пауза.

Андрей. Мы как пришли в монастырь, отец Леонтий сказал — не пить, не красть, не блудить.

Татьяна. И чего?

Андрей. А то. Пришел без грехов, а теперь... Как черти разжигают. Все попробовал.

Татьяна коротко взвизгнула и опустила подол.

Татьяна. Суперско!

Андрей растерялся.

Андрей. Ты все? А я нет.

Татьяна. Сейчас оформим.

Татьяна присела на корточки.

Андрей. Мне прямо неудобно.

Татьяна. Я быстро. Насосиком.

Пауза.

Андрей. А «Шармэль» вкусно?

Татьяна. М-м.

Андрей. А простые «Коровки», конфеты есть?

Татьяна. М-м.

Андрей. А «Белочка»?

Татьяна. Помолчи.

Андрей. Что я скажу отцу Леонтию?

Монастырь. Кухня

Андрей и Герасим сидят на лавке, чистят картошку. Перед ними огромный бак-кастрюля, куда бросают очищенную картошку. На каждый бросок — в

кастрюле булькает грязная вода. Напротив на лавке сидят трое немолодых мужиков, тоже чистят картошку. Руки у них в наколках и предплечья тоже. А у одного из них татуировка выползает даже на шею. Мужики сосредоточены, глаза опущены в пол. Видно, что скромны, сдержанны и очень смирны.

Деревенский магазин

Андрей сидит на подоконнике, ест «Баунти». Татьяна обслуживает покупателей. Входит здоровый двухметровый мужик в синей майке. Татьяна скривила лицо, но выдала ему бутылку водки. Мужик пошел к выходу.

Т а т ь я н а. Ой, Коль, познакомься! Мой муж, Валерий. А это Коля, от поставщиков приехал.

Андрей положил «Баунти» на подоконник, вытер руки. Валера с размаху ударил его в ладонь — поздоровался. И вышел из магазина.

Т а т ь я н а. Видишь, какой? Если завтра ко мне не придешь, я скажу ему, что ты меня трахал сзади. И он тебя убьет.

Андрей доел «Баунти», бросил бумажку на подоконник.

Т а т ь я н а. Придешь еще?

А н д р е й. Да.

Андрей хотел сказать «нет», но не смог.

Грибоварня. Ночь

Лают собаки. Из окна видно, как охранники выходят на дорогу с фонариками. В ворота въезжает машина, потом вторая. Свет фар каждый раз попадает в окно, засвечивает потолок.

Г е р а с и м. Ну, расскажи! Подробненько, пункт за пунктом!

А н д р е й. У нее муж, Валерой зовут. Лосяра такой здоровый.

Г е р а с и м. А ты типа круче!

Пауза.

А н д р е й. А потом противно стало. Она это поняла. Пришлось повторить еще раз.

Г е р а с и м. Подряд? Два раза?

А н д р е й. Знаешь... когда ты не хочешь, а тебя принуждают... В этом что-то есть.

Вздохнул, повернулся на другой бок, укрылся простыней.

А н д р е й. Ты заметил, что отец Леонтий теперь не смотрит на меня?

Г е р а с и м. Сколько лет ей на самом деле?

А н д р е й. Ему стыдно на меня смотреть. Тридцать два.

Г е р а с и м. Тридцать два? А туда же!

А н д р е й. Вот, согрешил. Но против воли. Я не хотел, она сама.

Герасим возится в постели, громко сопит.

А н д р е й (*испуганно*). Ты чего? Кончай!

Г е р а с и м. Присоединяйся.

Герасим пыхтит, скрипит кровать.

А н д р е й. Эй, кончай! Нашел место... Ведь это грех!

Г е р а с и м (*со стоном*). Я быстро.

Скрипит кровать.

А н д р е й. Ты сегодня отца Леонтия видел? А Толика видел?

Герасим громко стонет.

А н д р е й. Никого не видел?

Г е р а с и м (*переводя дух*). Рапорт сдан — рапорт принят.

За окном лают собаки.

Г е р а с и м. Ну и что, что грех? Как говорится, когда спишь — не грешишь.

Окно снова засвечивается фарами машины, въезжающей в ворота монастыря.

У ворот. Утро

Андрей стучит в окно.

А н д р е й. Витя, ты отца Леонтия не видал?

В и т я. Нет.

А н д р е й. А Толика?

В и т я. Нет.

А н д р е й. А чего у вас тут ночью было?

В и т я. Ничего не было.

Андрей выходит в ворота. Потом возвращается.

А н д р е й. Вить, а чего вообще происходит?

В и т я. Иди на хуй.

Кладбище

На участке у Виталия появилась свежая могила. Она присыпана ярко-желтым песком. Ни цветов на ней, ни венков. Только табличка на железном штыре. На табличке написано: «Неизвестный мужчина».

А н д р е й. Привет, немота!

Андрей смеется. И Виталий смеется.

— Знаешь, что мне сейчас Витька-охранник сказал? Он меня так послал... (*Губами повторяет — куда.*) Хорошо, что отец Леонтий не слыхал. Ты отца Леонтия не видел?

Здороваются. Андрей смотрит на новую могилу, читает надпись на табличке.

— Еще бывают таблички — «Биоотходы», я по телевизору видел. Это кто? Которого не опознали? Это он?

Виталий пожимает плечами.

— Знаешь, пора мне отсюда уходить. А то еще хуже будет. Пил, воровал, блудил. Что еще осталось? Убить кого-нибудь?

Виталий приобнял Андрея за плечи.

— Знаешь, в храме батюшка молодой, Аполлинарий. Я хотел ему все рассказать, снять вопросы, чего делать — спросить. Я ему говорю: «Здравствуйте, батюшка!» А он мне: «Хайль!» Наверное, дурак. Не стал с ним говорить. Жалко, что по-настоящему я не верю.

Андрей присел на корточки перед могилой. И Виталий присел рядом с ним.

— Тот самый, наверное, которого убили. Говорят, он наш, монастырский. Не слыхал?

Виталий молчит.

— Вот, выговорился с тобой.

Грибоварня. Рассвет

Послушник Толик тихонько трогает спящего Андрея за плечо. Андрей открывает глаза. Толик поднес палец к губам и показал глазами на спящего Герасима. Говорили шепотом.

Т о л и к. Отца Леонтия теперь нет, он попал в больницу.

А н д р е й. А что с ним?

Т о л и к. Вместо него прислали другого, отца Платона.

Толик оглядывается на Герасима.

А н д р е й. А чего случилось-то? Почему ты мне это говоришь, Толик?

Т о л и к. Я теперь не Толик, а брат Евлогий.

А н д р е й. Когда успел?

Т о л и к. Сегодня. Утром.

А н д р е й. Постригся?

Т о л и к. Давай встретимся после обеда. Разговор есть. Только никому не говори об этом.

А н д р е й. А что с отцом Леонтием?

Т о л и к. И что я приходил, тоже не говори.

Толик посмотрел в окно. Увидел там что-то и быстро вышел. Андрей ле-

жит и смотрит в потолок. Потом он вскочил с кровати и тоже посмотрел в окно. Ничего там особенного не было.

Братский корпус. День

Побелка стены окончена, а новой работы Андрею и Герасиму не предложили. Они оба сидят на полу и зачарованно смотрят на белую стену.

Г е р а с и м. Ты видел этого отца Платона? Леонтий был лучше.

Молчат.

Г е р а с и м. А брат Евстафий, новенький? Он шофер. А машину водить отказывается.

А н д р е й. А чего?

Г е р а с и м. Потому что водить машину ему очень нравится. А все, что нравится, делать нельзя.

Молчат.

Г е р а с и м. Рыба, гречка, творог, кисель. Одно и то же, надоело. Мяса хочу.

А н д р е й. Скоро обед?

Смотрят на стену. Сквозняк носит по комнате обрывки газет.

У ворот. После обеда

Навстречу Андрею выходит новый охранник, у него бейджик на груди: «Максим».

М а к с и м. Как зовут?

А н д р е й. Андрей.

М а к с и м. Запомнил. Когда обратно?

А н д р е й. Да я недолго.

Андрей идет за ворота, но тут же возвращается.

А н д р е й. Максим, а где Витя?

М а к с и м. Нет больше Вити. Он на повышение ушел.

А н д р е й. В каком смысле?

М а к с и м. В институт усовершенствования.

Андрей уходит.

М а к с и м (*говорит ему вслед*). Витя заболел. В больнице лежит.

Роща

Е в л о г и й. Недостойный священник не препятствует нам получить в таинствах благодать Божию. Ты должен это знать.

А н д р е й. Я мог бы верить. Жаль, что не верю.

Е в л о г и й. Хорошо, что сказал. Самое ценное — печаль по Богу и желание его.

Сквозь деревья видно, как к воротам монастыря подъезжают две машины. Сначала одна, а потом вторая.

Е в л о г и й. У меня мало времени. В братском корпусе под лестницей, где вы стену белили, там лежит аккордеон. В футляре. Возьми его, сохрани до лучших времен. И давай без вопросов.

А н д р е й. Аккордеон?

Е в л о г и й (*нервничает*) Вопросы есть?

А н д р е й. Есть.

Е в л о г и й. Некогда.

А н д р е й. Знаешь, ты бы научил меня молиться? Вдруг получится.

Е в л о г и й. Иди да молись. Все просто.

Евлогий уходит. Оборачивается.

Е в л о г и й. Прежде всего нужно молиться о получении слез.

А н д р е й (*вежливо улыбается*). А зачем мне это?

У озера

На озере туман. На досках сидит тучный мужчина — отец Платон. Ноги он опустил в воду. Сзади него стоит молодой человек в хорошем костюме. Рядом молодой послушник заканчивает говорить по мобильнику.

— Благословите, отец Платон, — говорит послушник.

Отец Платон машет рукой — мол, благословляю. Андрей постоял, посмотрел, и пошел дальше.

Братский корпус

Андрей поднимается по лестнице на второй этаж. Под лестницей, ведущей на чердак, — куча сломанных стульев. Андрей разгребает их. Осталась одна старая деревянная бочка. Сверху пачка газет. Под газетами — аккордеон в футляре. Внизу, на первом этаже слышны незнакомые мужские голоса. Андрей замирает.

— Все в порядке?

— Неосторожная езда на моторной лодке.

— А подробности?

— Без комментариев!

Андрей осторожно перегибается через перила, но внизу уже никого нет.

У ворот

А н д р е й. Максим, ты брата Евлогия не видел?

М а к с и м. Кого?

А н д р е й. Толика, послушника? Не видел?

М а к с и м. Он в больнице.

А н д р е й. Да что же это, эпидемия, что ли?

М а к с и м. Почему эпидемия? Ротация.

Андрей подходит к воротам, но они заперты.

А н д р е й. Открой мне, Максим. Я недолго.

М а к с и м. Выход из монастыря временно закрыт.

А н д р е й. А что случилось?

М а к с и м. Без комментариев!

Андрей спрыгивает со стены. Прихрамывая, уходит.

Кладбище

Могила под табличкой «Неизвестный мужчина». Виталий выкладывает на могиле белые камешки, аккуратно кладет их по периметру. Андрей помогает ему посадить маленький куст цветущего вереска. Могила преобразилась. Из бесформенной кучи рыжего песка она превратилась в очень скромную, но ухоженную могилу. За спинами Виталия и Андрея появляется молодая женщина.

— Это что? — с любопытством спрашивает она.

Виталий и Андрей встают с корточек.

А н д р е й. Вот вереск посадили...

Женщина вырывает только что посаженный куст вереска, бросает его на тропинку.

— Уходите отсюда!

Женщина носком туфли расшвыривает камешки с могилы. На тропинке появляется могильщик Олег.

Ж е н щ и н а (*Олегу*). Послушайте, пусть эти люди сюда не ходят.

О л е г. Это наши работники.

Ж е н щ и н а. Тем более.

О л е г. Идите, ребята. Гоу-гоу!

А н д р е й. Да мы просто украсить хотели, могилка-то ничейная. Жалко.

Ж е н щ и н а. Она не ничейная.

А н д р е й. А что же тогда «Неизвестный мужчина» написано?

Появляется могильщик Митя.

А н д р е й (*женщине*). Значит, вы знаете, кто здесь похоронен?

Ж е н щ и н а. Ребята, уберите их.

О л е г. Виталий, ты же хорошо слышишь?

У озера

Туман на озере усиливается. На досках расхаживает молодой человек в хорошем костюме. Рядом молодой послушник. Теперь молодой человек говорит по мобильнику. А послушник, приблизив лицо, слушает разговор. Андрей проходит мимо.

Братский корпус. Второй этаж

Андрей разгребает стулья. Подбирается к бочке. Бочка пуста. Андрей спотыкается о стул и падает навзничь.

Грибоварня

Андрей быстро входит в комнату. На кровати Герасима валяется зеленый свитер с дырками на локтях. Андрей заглядывает под кровать. Ботинки Герасима исчезли.

Роща

Андрей бежит через рощу. Герасим, видя приближающегося Андрея, спокойно снимает с плеча аккордеон, опускает его на землю.

А н д р е й. Отдай.

Г е р а с и м. Возьми.

Андрей делает движение навстречу.

Г е р а с и м. Хорошо подумал?

А н д р е й. Чужое брать нельзя.

Г е р а с и м. Ты не понимаешь, с кем связался. Поэтому не боишься. Помнишь, я тебе говорил — не задавай вопросов? Что ты обо мне знаешь? Кто я, откуда?

А н д р е й. Отдай.

Г е р а с и м. Я не буду тебя бить. Знаешь, почему? Потому что мне это очень нравится. А то, что нравится, — делать нельзя!

Герасим бьет в лицо Андрея.

Г е р а с и м. По минимуму.

Андрей утирает лицо.

А н д р е й. Меня в школе никогда не били.

Г е р а с и м. Надо же когда-то начинать.

А н д р е й. Потому что не хотели связываться.

Бросается на Герасима. Драка.

Герасим лежит ничком в траве. Андрей сидит рядом, у него разбит кулак. На коленях у него аккордеон.

А н д р е й. Зачем ты?

Г е р а с и м. А ты зачем?

А н д р е й. Ты зачем чужое взял? Зачем тебе этот аккордеон? Он старый, дешевый.

Г е р а с и м. Ты дурак?

А н д р е й. Не твое — не бери!

Г е р а с и м. Ты думаешь, я дурак?

А н д р е й. И как ты узнал? Следил за мной?

Герасим утирает разбитый рот.

Г е р а с и м. Я открывал футляр.

А н д р е й. Там аккордеон.

Герасим сплевывает кровь.

Г е р а с и м. У меня брат дурак. Потому что отец пил. Я его до двух лет любил. А потом выяснилось, что он дурак. Отец пить бросил, кинулся лечить. Жить в доме стало невозможно. Сам чуть дураком не стал от того, что там происходит.

А н д р е й. Послушай, Герасим...

Г е р а с и м. Я не Герасим. Я Артем.

Андрей удивлен.

Г е р а с и м. А ты?

А н д р е й. Я? Я Андрей.

Молчат. Вдалеке слышен звук электрички.

Г е р а с и м. В старых монастырях было такое условие приема — человек бросал деньги в горящую печь. Много денег. И тогда его принимали в братию. Что ты про это думаешь?

А н д р е й. Он отказывался от мира, и деньги для него — ничто.

Г е р а с и м. Я говорил с отцом Аполлинарием, который «хайль». Знаешь, он говорит, что Гитлер с Геббельсом — хорошие ребята. А сам он национал-социалист или кто там, я не знаю. Вообще, я думаю, что в монастырях одни гомосексуалисты.

А н д р е й. Все заболели. Отец Леонтий и Толик тоже. Ты знаешь, что они в больницу попали? И охранник Витя.

Г е р а с и м. Поехали в Москву, а?

А н д р е й. А там — что?

Г е р а с и м. А мы не домой.

А н д р е й. А куда?

Г е р а с и м. Ты говно.

Герасим хотел улыбнуться, но из-за разбитого рта ему стало очень больно. Он заплакал.

Г е р а с и м. Давай я буду твоим другом? Что скажешь, то и сделаю. Уйдем отсюда вдвоем, с аккордеоном.

А н д р е й. И что будем делать?

Г е р а с и м. Можно песнями зарабатывать в электричках.

Андрей встает, вешает на плечо аккордеон.

А н д р е й. Знаешь, что, Герасим...

Г е р а с и м. Артем.

А н д р е й. Я пойду, вот что.

Г е р а с и м. Не уходи! Тебе хуже будет.

Кладбище

Могила под табличкой «Неизвестный мужчина». Для установки плиты уже вбиты по периметру деревянные колышки. Рядом стоит тачка с гравием. На свежеструганной скамеечке сидит Виталий, рядом с ним — молодая женщина.

На могиле вновь выложены белые камешки, теперь положены они аккуратным кругом — это работа Виталия.

— Это что? — устало спрашивает Женщина. — Ну, хорошо, что ты хочешь? (*Пауза.*) Что ты привязался к этой могиле? Тебе других мало, неухоженных? (*Пауза.*) Ведь ребята тебе уже все объяснили, почему не послушался? (*Пауза.*) Что ты хочешь? (*Пауза.*) Знаешь, сколько денег из меня тут вытянули? Сколько стоит плита, сколько крест? Сколько я вашим ребятам дала, что бы ты тут не крутился? А ты крутишься. (*Пауза.*) Хочешь свои грехи на чужой могилке отмаливать? Вон рядом, смотри — Екатерина Павловна Круглова. Нет, слишком конкретно? Хочешь, чтобы «неизвестный мужчина» было написано? (*Пауза.*) Давай-ка, в другом месте грехи отмаливай. (*Пауза.*) Я не знаю, кто тут похоронен. Не знаю, за что его убили. (*Пауза.*) Я вообще ничего не знаю. (*Пауза.*) Считай, что исповедовалась. Я, кстати, ходила к отцу Леонтию и все на исповеди ему рассказала. Знаешь, что он мне ответил? Правота, говорит, до тех пор сильна, пока она не высказана!.. (*Смеется.*) А я ее, видишь ли, высказала! И теперь кругом не права. Хорош ответ?

Виталий быстро поднял на нее глаза.

— Что? (*Улыбается.*) Понравился его ответ?

Виталий опускает глаза.

— Если я тебя еще раз увижу возле этой могилы, тебе будет плохо. Я много заплатила, так что будет очень плохо. Иди.

Виталий закрывает глаза. Как сидел, так и сидит. Руки сложены в замок.

Монастырский двор. Вечер

Герасим наблюдает картину — мужик в наколках подходит к трактору и, взявшись предварительно за поясницу, наклоняется.

М у ж и к в н а к о л к а х. Кысь-кысь-кысь!

Из-под трактора к мужику выходит толпа кошек.

Г е р а с и м. Бог в помощь!

Мужик робко улыбается.

М у ж и к в н а к о л к а х. Я собак люблю.

Г е р а с и м. Послушание, значит?

М у ж и к в н а к о л к а х. По благословению отца Платона четырех котов кастрировал. Боязно яйца отрезать. Хоть кот, а не по себе. Ничего, молитовку скажешь, и за нож. Вот теперь разнести на ночь кошек по месту назначения. На продуктовый склад — две, в бельевую — одну. Кухня — две, трапезная — две, свечная — две. В храм одну. Они там крыс лавят.

Г е р а с и м. Сколько отсидел?

М у ж и к в н а к о л к а х. Пятнадцать.

Г е р а с и м. А к нам какими судьбами?

М у ж и к в н а к о л к а х. Божие посещение мне было.

Герасим подхватывает двух кошек.

Г е р а с и м. Куда сначала?

М у ж и к в н а к о л к а х. В свечную. А потом в храм.

Г е р а с и м. За что сидел?

М у ж и к в н а к о л к а х. Если не кормить, то хорошо ловят, а если кормить, то плохо.

Кладбище. Вечер

Андрей и Виталий сидят на скамейке в склепе. На коленях у Андрея — футляр с аккордеоном.

А н д р е й. Батюшка Аполлинарий. К нему сегодня приехали ребята, дали денег, просили отпустить грехи, заранее. А то, говорят, на душе неспокойно. А он велел им позже приезжать с деньгами. После разборки! (*Смеется.*) Теперь ждут, может, кого соборовать придется, если стрелка не в их пользу получится.

Андрей смеется. И Виталий тоже.

— Вот, смотри — у меня теперь аккордеон есть! Ты удивился? Я тоже. Знаешь, что смешно? Что это просто футляр от аккордеона! А внутри там деньги. Баксы зеленые. Знаешь, как много? Под самую крышку, еле закрывается.

Виталий невозмутим.

— Брат Евлогий попросил. Ты ведь не знаешь, что он теперь брат Евлогий? Он раньше послушником был. Толик, ты его знаешь. А стал Евлогием. Попросил похранить у себя на время. Чтобы не попало к отцу Платону. Я это только тебе сказал, потому что ты немой. Ты ведь не знаешь, что теперь у нас отец Платон? Он вместо отца Леонтия. А отец Леонтий в больницу попал. (*Смеется.*) Здесь, наверное, миллион.

Виталий удивился, что Андрею смешно.

— Виталик? Что мне теперь делать?

Виталий сцепляет руки в замок.

У ворот. Ночь

Андрей стучит в окошко.

А н д р е й. Максим, а вход разрешен?

М а к с и м. Давай, проходи.

А н д р е й. Значит, только выход закрыт?

Монастырский двор. Ночь

По двору идет Андрей, аккордеона у него на плечах нет. Его радостно встречает Герасим, как будто ничего между ними не было.

Г е р а с и м. Как дела?

А н д р е й. Устал как собака.
Г е р а с и м. Пойдем плавать?
А н д р е й. Ночью?
Г е р а с и м. Я тебе кое-что покажу.
А н д р е й. Завтра.
Г е р а с и м. На той стороне палестинка есть.
А н д р е й. И что там?
Г е р а с и м. Райское место.
А н д р е й. Давай завтра.
Герасим длинно зевает.
Г е р а с и м. Давай завтра.

Дом Татьяны. Ночь

Андрей в постели у Татьяны.

А н д р е й. Я тебе одну тайну хочу сказать. Только ты никому.
Т а т ь я н а. Что я у тебя первая?
А н д р е й. Нет. Один раз у меня уже было. Но я плохо помню.
Т а т ь я н а. Значит, целкой ко мне пришел?
А н д р е й. Ты говоришь, как мужчина.
Т а т ь я н а. Раз плохо помнишь, то не считается.
А н д р е й. Сделай мне, пожалуйста... ну, еще разок.
Татьяна сползает вниз. Андрей закрывает глаза.
А н д р е й. Я тебе другую тайну хотел сказать. Но только ты никому. (*Стонет.*) Потому что меня убьют иначе... (*Стонет. Потом резко открывает глаза.*) У тебя никого в доме нет? (*Кричит.*)
Т а т ь я н а (*пугается*). А кто у меня должен быть в доме?
А н д р е й. Кончить хотел как следует. Не молчком.
Андрей встает, пьет воду из чашки, идет к двери.
А н д р е й. Схожу пописаю. (*Останавливается у двери.*) А где твой муж Валера?
Т а т ь я н а. Не ходи босиком. За дверью боты стоят.
А н д р е й. Ты с ним спишь?
Т а т ь я н а. С Валерой-то? (*Смеется.*)
А н д р е й. А он что... не может?
Т а т ь я н а. Писать может, а так — нет.
А н д р е й. Переживает?
Т а т ь я н а. Переживает, что жена блядь.
Андрей ложится рядом.
А н д р е й. А ты... блядь?
Т а т ь я н а. Я блядь.
А н д р е й. Всем даешь? Всем-всем?
Т а т ь я н а. Только тем, кто нравится. (*Целует его.*) А что за тайна-то?
А н д р е й. Я схожу, пописаю.
Андрей снова идет к двери, медлит, колеблется — говорить или нет...
А н д р е й. А Валера хоть лечится?
Т а т ь я н а. Водкой. (*Смеется.*) Ходил однажды к батюшке в монастырь, просил совета. Желание, говорит, одолевает, а не могу. А батюшка велел ему смириться. Говорит: «В этом деле есть хороший помощник — болт твоего товарища. Прими его как должное».
А н д р е й. Это Аполлинарий. (*Смеется.*)
Т а т ь я н а. Деревенские, кто с ваших мусорных баков живет, говорят — всегда полно презервативов. А монастырь-то — мужской!
Андрей садится на постели, поджимает под себя ноги.
А н д р е й. А как ты так спокойно говоришь, что блядь? Не обидно?
Т а т ь я н а. Обидно быть проституткой. А блядь — по свободному выбору свободного человека. По-честному.
А н д р е й (*неожиданно серьезно*). Значит, если я захочу жить как свободный человек, по свободному выбору, по-честному... значит, я стану блядью?

Татьяна тянется к нему.

Т а т ь я н а. Коля?

А н д р е й. А?

Т а т ь я н а. А что за тайна-то? Скажешь?

Кладбище. День

На могиле «Неизвестного» установлена серая мраморная плита. На тропинке могильщики Олег и Митя. Напротив них, у кованой оградки, стоит Виталий. Лицо у него разбито в кровь.

О л е г. Благоразумие.

М и т я. Да просто самосохранение.

Олег снимает кожаную перчатку с правой руки, потирает косточки на кулаке.

О л е г. Это работа. И мы ее будем выполнять хорошо.

М и т я. До тех пор, пока ты не уймешься.

О л е г. Лично против тебя мы ничего не имеем.

М и т я. Но должен же человек понимать слова.

Митя бережно подхватывает Виталия под мышки.

М и т я. Пойдем, раны надо обработать перекисью. А то прикинется зараза...

Виталий вцепляется двумя руками в оградку.

О л е г. Опять все сначала?

Дом Татьяны. Сеновал. Ночь

По лестнице поднимается испуганная Татьяна с фонариком руках.

Т а т ь я н а. А я думаю, кто это у меня наверху ходит?

Луч фонарика высвечивает Андрея, развалившегося на сене. Он пододвигается, освобождает место для Татьяны. Татьяна падает на сено рядом с Андреем.

А н д р е й. В тот раз без презерватива было. Кто об этом должен думать — я или ты?

Т а т ь я н а. Коля...

А н д р е й. Я не Коля. Я Андрей.

Т а т ь я н а. Андрей, а у нас света нет. Провода, наверное, ветром оборвало. Видел, на улице что? Ужас, да? (*Обнимает Андрея.*)

А н д р е й (*высвобождаясь из ее объятий*). Подожди.

Андрей разбрасывает сено, достает футляр от аккордеона.

А н д р е й. Вот, смотри! Аккордеон. Здорово?

Т а т ь я н а. Украл?

А н д р е й. А знаешь, что внутри?

Андрей открывает футляр, показывает Татьяне.

А н д р е й. Дали на хранение.

Закрыл крышку, положил футляр обратно в сено и старательно закопал.

А н д р е й. Если ты кому-нибудь расскажешь, то меня убьют. Отец Леонтий исчез, брат Евлогий, Витя-охранник... Я думаю, что их уже нет в живых...

Т а т ь я н а. Пойдем завтра плавать в озере?

Андрей даже растерялся от равнодушия Татьяны.

А н д р е й. Я не все тебе рассказал...

Т а т ь я н а. На том берегу есть одно место.

А н д р е й. Палестинка?

Т а т ь я н а. А ты откуда знаешь?

А н д р е й. Райское место?

Т а т ь я н а. Такая полянка, сверху потолок из листьев. На полу мох, как белый ковер. А сверху луч света, как в церкви, из-под купола.

А н д р е й. Проститутка хоть деньги имеет, а ты — что?

Т а т ь я н а. Любовь.

А н д р е й (*обнимает ее*). Что мне теперь делать?

Т а т ь я н а (*смеется*). Ты дурак?

А н д р е й. Что вы все заладили — дурак да дурак? (*Смеется*). А насосик сделаешь?

Т а т ь я н а. Не-а, я спать хочу. (*Закрывает глаза.*) Как проснусь, так и сделаю. Ты еще спать будешь. Знаешь, как во сне здорово? Мужики улетают!..

Роща. Рассвет

Сильный ветер гнет деревья. Все еще спят, но Андрей уже на ногах. Он идет через рощу, пригибаясь от ветра. Одежда на нем не монастырская, а своя. На плече у него аккордеон. Он выходит на дорогу, ведущую к автобусной остановке.

Часть вторая

Железная дорога. Высокая насыпь

Раннее утро, гудят провода. Внизу, под насыпью лежит туман. Два мальчика идут по железнодорожному полотну, несут удочки. Внизу открылась зеленая поляна, непокрытая туманом. По ней быстро передвигаются серые комочки.

— Смотри, — говорит младший мальчик, — зайцы!

Он кладет пальцы в рот, свистит. Серые точки на секунду замирают, а потом стремительно исчезают в тумане.

— Это примета, к деньгам, — отвечает младший.

Вдалеке свистит электричка. Мальчики сходят с путей.

Вагон электрички

В утренней электричке народу полно. Все окна открыты настежь.

Андрей сидит на самом краешке скамейки, аккордеон у него на коленях, он обнимает его руками. По проходу едва протискивается торговец с большой сумкой.

Торговец. Уважаемые пассажиры, вашему вниманию предлагается детская книжка. Книжка веселая, смешная и очень забавная, а написал ее знаменитый детский писатель. Буквально на каждой странице — цветные иллюстрации. А цена такой книжки — двенадцать рублей. Приятного всем пути.

В вагон заходит парень с аккордеоном. Поет песню: — «Пусть бегут неуклюже пешеходы по лужам». Петь ему трудно, меха не разведешь, локти упираются в соседей. Останавливается около Андрея. Поет, а сам смотрит на аккордеон. Спев, собирает в кепку деньги. Дают мало.

В тамбуре тоже биток. Поэтому парень говорит тихо (из-за грохота состава получается — кричит) в ухо Андрею.

М у з ы к а н т. Будешь работать?

А н д р е й. А милиция не гоняет?

М у з ы к а н т. Проблема заключается в том, сколько дашь.

А н д р е й. Тяжелая работа?

М у з ы к а н т. Тяжело, когда жарко, когда окошки пооткрывают, не перекричишь.

Проходят пассажиры, толкаются. На время разъединяют Андрея с музыкантом.

М у з ы к а н т. Короче так — на 148-й я работаю, не суйся. Бери 412-ю, она свободна, там толстый похудел.

А н д р е й. А чего он похудел?

М у з ы к а н т (*смеется*). Рак поджелудочной, говорят.

А н д р е й. А где 412-я?

М у з ы к а н т. На Ярике.

Андрей не понимает.

М у з ы к а н т. Ярик не знаешь? А Сову? А Белку?

А н д р е й. Савеловский? Белорусский? А Ярик — Ярославский. А Павелецкий как будет?

М у з ы к а н т. Павлик, само собой.

Двери открываются. Входит народ, становится еще теснее.

Двери закрываются.

М у з ы к а н т. Будешь работать?

А н д р е й. Я нот не знаю. И играть не умею.

Вокзал

Хорошо одетая женщина улыбается Андрею. Он подхватывает ее сумку. Идут.

Ж е н щ и н а. Не тяжело?

А н д р е й. Она же легкая.

Ж е н щ и н а (*смеется*). А я тебя не просила. Сам взялся.

А н д р е й. А вы не протестовали.

Идут по перрону. За ними едет носильщик с пустой тележкой.

Ж е н щ и н а. Я тебе должна что-нибудь?

А н д р е й. Нет.

Женщина забирает сумку, отходит. Носильщик сзади бьет тележкой Андрея по ногами.

Н о с и л ь щ и к. Извини, парень!

Женщина возвращается.

Ж е н щ и н а. Больно?

Достает из сумочки сто рублей, подает Андрею.

Ж е н щ и н а. Не подрывай им больше бизнес!

Женщина уходит. Андрей хромает.

Подъезд

Подъезд дома, где живет Андрей. На дверях лифта черным фломастером написано: E-xtazi. У лифта стоит девочка лет тринадцати, она поджидает Андрея.

Д е в о ч к а. Едете?

А н д р е й. Кошками пахнет. Раньше так не было.

Д е в о ч к а. Раньше крыс не было.

А н д р е й. А что, пришли?

Д е в о ч к а. Из мусоропровода.

А н д р е й. Значит, если убрать кошек...

Д е в о ч к а. То придут крысы.

А н д р е й. Ты телевизор смотришь?

Д е в о ч к а. Лучше кошки, чем крысы.

А н д р е й. С незнакомыми мужчинами в лифте ездить нельзя.

Д е в о ч к а. Вы же из сорок третьей квартиры.

А н д р е й. А ты из какой квартиры?

Д е в о ч к а. А вы меня совсем не помните?

Лифт останавливается. Андрей выходит.

Квартира Андрея

Дверь открыла мать.

М а т ь. Монах! (*Обняла Андрея и поцеловала.*) Как?

А н д р е й. Нормально.

Андрей снимает с плеча аккордеон.

М а т ь. Вот и хорошо, будешь в переходе играть, деньги заведутся!

А н д р е й. Я соскучился.

М а т ь. Ну и как там, в монастыре?

А н д р е й. Райское место! Озеро, а на другой стороне — палестинка.

М а т ь. Это что?

А н д р е й. Ну, от слова «Палестина». Библейская страна.

М а т ь. Где война с Израилем?

А н д р е й. Я есть хочу.

Андрей ест суп.

М а т ь. Смотри, монахи квартиры отнимают. Стал монахом — отдавай квартиру. Не спрашивали у тебя там про квартиру?

А н д р е й. А что они у нас могут отнять?

М а т ь. Тут твоя четверть, как у прописанного.

А н д р е й. И как они эту четверть отнимут?

М а т ь. Через размен. А четверть от двухкомнатной смежной — знаешь, что?

Андрей замер, смотрит в ложку.

А н д р е й. Мам, это что?

М а т ь. Суп.

А н д р е й. Газета! Кусок газеты. В супе.

М а т ь. Кости из морозильника. В газету завернуты были. Макароны будешь?

А н д р е й. Нет, наверное.

М а т ь. Положу немного. Только они на маргарине, не на масле.

А н д р е й. Спасибо, не надо.

М а т ь. Потом чаю попьем. (*Заплакала.*) Так обидно сказал про газету...

А н д р е й. Не подумал.

М а т ь (*плачет*). Сладкого хочется. К чаю.

А н д р е й. Не плачь.

Андрей вышел. Вернулся со ста рублями, которые заработал на вокзале.

А н д р е й. На вот. Купи себе зефир. Или пастилу.

Мать взяла деньги, убрала в буфет.

М а т ь. На курицу.

А н д р е й. На сладкое. Тебе.

М а т ь. На курицу. Всем.

С работы вернулись сестра Андрея и ее муж. Сестра увидела Андрея на кухне. Расстроилась. Молча, рывками снимает куртку. Муж помогает ей, тоже нервничает.

С е с т р а. Явление святого народу. Вот что, Андрей! Завтра же на работу устраиваться!

Мать молчит, смотрит в окно. Сестра резко поворачивается, уходит в комнату. Наткнулась на мужа, толкнула его.

С е с т р а (*из комнаты, громко*). Лучше, если с ночевкой. У охранников топчаны есть. Лучше, если с общежитием.

М у ж с е с т р ы (*Андрею*). Ты же знаешь, что она дура.

Вошла Сестра. Обняла сзади за плечи Андрея, заплакала.

В дверях — мать, сестра и ее муж. Смотрят, как Андрей одевается. Вешает на плечо аккордеон.

А н д р е й. Если кто меня будет спрашивать... Скажите, что ушел обратно. В монастырь.

С е с т р а (*на аккордеон*). Можно на свадьбах играть!

Муж сестры уходит в комнату.

М у ж с е с т р ы (*из комнаты, злобно*). Кто теперь на свадьбах на гармошке играет? Дура!

Улица

Андрей идет по улице. Он идет в густой толпе. Рядом несутся машины. Потом машины останавливаются в пробке. Гудят.

Квартира Нины

Андрей звонит в дверь. Дверь открывается, на пороге стоит Нина.

Н и н а. У тебя деньги есть?

А н д р е й. Здравствуй, Нина.

Нина молчит.

А н д р е й. Что-нибудь случилось?

Н и н а. Да так, ерунда. Женская операция.

А н д р е й. Ты что... беременная?

Н и н а. Ты здесь ни при чем.

А н д р е й (*шепотом*). Это аборт?
Н и н а. Нет. Это выкидыш организовать.
Андрей не нашелся что ответить.
Н и н а. С гармошкой ходишь?
А н д р е й. Так, для прикола.
Н и н а. Смеются?
А н д р е й. Ага.
Н и н а. Смешно.
А н д р е й. Я ни о чем тебя не спрашиваю.
Н и н а. Еще бы! Исчез, пропал, в монастырь на богомолье пошел. Кому ни скажешь — все смеются. Так что давай без вопросов. Про выкидыш — шутка. Просто деньги нужны.

Нина и Андрей заходят в прихожую. Когда Нина закрывает дверь, Андрей целует ее в шею.

А н д р е й. Я тебе изменил.
Звонок телефона. Нина берет трубку.
Н и н а. Это тебя.
— Мама?
— Приходил парень, тебя спрашивал.
— Парень?
— Сказал, Герасим его зовут.
— А ты что?
— Сказала — уехал обратно.
— Хорошо, что позвонила.
— Он не один был. С ребятами.
— Все в порядке, мама.
— Они говорят — ты им деньги должен.
— Хорошо. Я буду звонить тебе.
— Ты во что ввязался?
Андрей положил трубку.
Н и н а. Что ты сказал?
А н д р е й. Что обратно поехал, в монастырь.
Н и н а. А до этого что?
А н д р е й. Что изменил.

Троллейбус

Андрей едет в троллейбусе. Аккордеон на плече мешает пассажирам. И Андрей снимает его. Опускает вниз, зажимает ногами.

Квартира Дениса

В прихожей Андрей обнимается со своим другом и ровесником — Денисом.

Д е н и с. Предупреждать надо.
А н д р е й. У тебя — кто?
Д е н и с. У меня — ты.
А н д р е й. Я могу оставить у тебя аккордеон на время?
Д е н и с. Можешь.
А н д р е й. А пожить немного?
Д е н и с. О чем речь?
А н д р е й. А в душ?
Андрей моется под душем.
Д е н и с. А ты можешь за квартиру заплатить? А то я на нуле.
А н д р е й. Попробую.
Д е н и с. Я с работы ушел.
А н д р е й. Дурак, что ли? С такой работы?
Д е н и с. Надоело жопу лизать.
А н д р е й. Так серьезно?
Д е н и с. Все ровесники, блин, молодые ребята — Стас, Эльшан, Ники-

та. И я. Четвертый на служебной лестнице. Никита лижет жопу Эльшану, а Эльшан — Стасу как главному. Причем Эльшан чужого не подпустит Стасу жопу лизнуть, только через него. А если я захочу лизать его волосатую жопу, то только через Никиту. Молодые ребята, всем по двадцать два года!

А н д р е й. Разок-то мог лизнуть.

Д е н и с. Разок — да. И второй, и третий. А потом слюны не хватило, Никитке шершаво показалось. Велел мне перелизать заново.

А н д р е й. Послал?

Д е н и с. На что я теперь жить буду?

А н д р е й. Дай полотенце.

Андрей и Денис пьют чай. Андрей с мокрой головой, на плечах у него полотенце.

Д е н и с. У меня мобильник молчит, деньги кончились. Это так унизительно...

А н д р е й. Утрясется как-нибудь.

Д е н и с. Мне как-нибудь не нужно. Я привык к деньгам.

А н д р е й. Тогда терпел бы.

Д е н и с. Такая зарплата, настоящие деньги...

А н д р е й. Так вернись.

Д е н и с. С ума сошел? Они меня совсем опидарасят.

А н д р е й. А вы что там только разборками заняты? Работа-то хоть была?

Д е н и с. Работы до хрена. Система наказаний — могут без обеда оставить, могут до ночи задержать, продленка называется. Если что не так — без выходных... Если б не деньги...

А н д р е й. Я думаю, нельзя из-за денег работать. Это бессмысленно. Представляешь, если вдруг отменить зарплату? И только по желанию. Вся страна сменила бы место работы. Кто бы куда пошел?

Д е н и с. Без денег? Я бы никуда не пошел.

А н д р е й. Работать надо за кров и пищу, и все.

Д е н и с. Я так и делаю. Только у нас с тобой разная пища. И кров — тоже разный.

А н д р е й. Работать надо во искупление грехов.

Д е н и с. Это тебе в монастыре сказали?

А н д р е й. Чем проще и тяжелее работа, под которую мы подставляем шею, тем больше пользы мы получим. Важна не сама работа, а очищение души.

Д е н и с. А не говорили тебе в монастыре о сочувствии к людям?

Звонит телефон

Д е н и с. Это тебя. Нина.

— Андрей, тут один парень приходил. Тебя искал.

— Герасим?

— Я подумала, что надо предупредить.

— Он один был?

— С ребятами.

— Что ты ему сказала?

— Что мы расстались. И я не знаю, где ты.

— Спасибо, Нина.

— Я правду сказала. Эти ребята говорят, что ты им деньги должен.

— Все в порядке.

— Очень крупную сумму.

— Я позвоню тебе.

— Не надо. Я не хочу тебя видеть. Уходи от Дениса. Спрячься где-нибудь.

Андрей кладет трубку.

А н д р е й. Знаешь, Денис, если к тебе придут, скажи, что я обратно в монастырь уехал.

Д е н и с. На деньги попал?

А н д р е й. У тебя есть чистая майка?

Улица

Андрей выглядывает из подъезда. Выходит на улицу. Идет через двор, озирается.

Стол находок

Стол находок похож на камеру хранения на вокзале, только народу нет никого. В окошке сидит девушка в очках.

А н д р е й. Привет, Наташка!

Девушка подняла голову, увидела Андрея. Вскочила и убежала за полки.

А н д р е й. Это не ограбление.

Н а т а ш а (*из-за полок*). Откуда узнал, что я здесь?

А н д р е й. Блинова сказала.

Н а т а ш а. Посмотрел? Уходи!

Захлопнула окошко.

Наташа сидит за столом со злым лицом.

Н а т а ш а. Блинова специально тебя послала, чтобы ты увидел, где я работаю.

А н д р е й. Наташка, ты мне нужна.

Андрей снимает с плеча аккордеон, ставит его на стол.

А н д р е й. Похранишь мою находку? Я тебе его сейчас сдам, а потом как бы найду.

Н а т а ш а. Забытые вещи хранятся месяц. А потом отправляем на Балаклавский, на реализацию.

А н д р е й. За месяц управлюсь.

Н а т а ш а. Я его в музыкальные инструменты поставлю. Там есть караоке.

А н д р е й. Спасибо, Наташка.

Н а т а ш а (*подает карандаш*). Пометку сделай. Чтобы потом доказать, что твое.

Андрей пишет карандашом на футляре.

Н а т а ш а (*смеется*). Разве твоя фамилия Девяткин?

А н д р е й. Это пароль.

Наташа относит аккордеон на полку.

Н а т а ш а. У тебя деньги есть?

А н д р е й. На метро.

Наташа дает ему деньги.

А н д р е й. Как приду за аккордеоном, так и верну.

Н а т а ш а. Верни. А то я до зарплаты не дотяну.

А н д р е й. Спасибо, Наташка. Ты хорошая. Ты мне нравилась в девятом классе.

Н а т а ш а. А в одиннадцатом?

У Наташи на глазах выступили слезы, она отвернулась.

А н д р е й. Не плачь, Наташка. Ты хорошая, но я другую люблю.

Н а т а ш а. Блядь какую-нибудь?

А н д р е й (*смеется.*) Законченную. Всем дает.

Наташа смеется.

Школа

Рядом с пожилым мужчиной в кепочке во дворе на скамейке сидит Андрей.

У ч и т е л ь. Хорошая работа — сторож. Особенно летом. Школа пустая...

А н д р е й. Анатолий Иванович, вы же учитель пения.

У ч и т е л ь. Попросили.

А н д р е й. Почему?

Они идут по пустому школьному коридору. Поднимаются по лестнице. Снова идут по коридору.

У ч и т е л ь. Ты пел у меня в хоре?

А н д р е й. Даже был освобожден от уроков труда из-за репетиций.

У ч и т е л ь. Да, я тогда имел большое влияние на руководство.

А н д р е й. Хора теперь нет?

У ч и т е л ь. Есть, но ввели ОПК. Основы православной культуры. При-

гласили регента, на духовное пение. Ну, я и выпил как следует. И всё. И попросили.

На сцене, за кулисой актового зала стоит шкаф со шторками, он заперт на висячий замок. Анатолий Иванович открывает его ключом.

У ч и т е л ь. Музыкальные инструменты, концертный костюм, ботинки. Храню. Ну и скажу прямо — водка. А раньше прятался.

А н д р е й. Мы знали.

У ч и т е л ь. А теперь — свободно.

А н д р е й. Мало платят?

У ч и т е л ь. Не обсуждается.

А н д р е й. У меня нет денег за уроки. Сейчас нет.

У ч и т е л ь. Музыкальный слух есть, остальное без проблем.

А н д р е й. Но потом я расплачусь.

Анатолий Иванович достает с верхней полки аккордеон. Сдувает с него пыль. Развертывает меха, аккордеон сипит.

У ч и т е л ь. Готововыборный аккордеон, инструмент фирмы «Ленинград». Качество невысокое. Клавиатура тяжелая, не годится для пальцевого стаккато и нон легато в подвижных темпах.

А н д р е й. Трудно будет?

У ч и т е л ь. Вызывает боли мышц плеча.

Казанский вокзал

Андрей несет женщине с ребенком вещи — четыре сумки, по две в каждой руке. Носильщик сзади пустой тележкой бьет Андрея по ногам, под коленки. Тот падает.

Ж е н щ и н а (*носильщику*). Что же вы не смотрите, мужчина, куда едете?!

Н о с и л ь щ и к. Извините!

Женщина расплачивается с Андреем.

Андрей несет два больших чемодана. Сзади идет хозяин — мужчина в кожаной куртке, говорит по мобильнику. Тележка другого носильщика бьет Андрея по ногам.

На этот раз Андрей выдерживает удар, не падает.

М у ж ч и н а. Не понял.

А н д р е й (*смеется*). Борьба за рабочее место.

Мужчина расплачивается с Андреем.

Школа. Актовый зал

Андрей на сцене, сидит на стуле, на коленях у него аккордеон.

Анатолий Иванович стоит возле высокого подоконника.

У ч и т е л ь. Бедро и голень должны образовывать угол, равный 90 градусов, и при этом бедро должно быть параллельно относительно пола.

Андрей садится в нужную позу.

У ч и т е л ь. Постановка руки. Пальцы расслаблены и находятся в естественном положении, округлены и касаются клавиш подушечками.

Андрей касается пальцами клавиатуры.

У ч и т е л ь. Громкость звука не зависит от силы нажатия на клавишу. Звук меняется за счет ведения меха. Знакомство учащегося с правой клавиатурой начинается с белых клавиш. Училище имени Гнесиных.

Анатолий Иванович подходит к окну, отдергивает занавеску. Там на газете — хлеб и водка. Анатолий Иванович выпивает. Смотрит в окно.

Андрей на сцене, играет на аккордеоне. Анатолий Иванович ходит взад-вперед по зрительному залу, заложив руки за спину, слушает. Андрей обрывает игру.

У ч и т е л ь. В чем дело?

А н д р е й. Плечо затекает.

У ч и т е л ь. Не останавливаться.

А н д р е й. Пальцы не успевают.

У ч и т е л ь. Это никого не волнует.

А н д р е й. Я никогда не научусь.

У ч и т е л ь. Сыграешь сорок раз подряд — все получится.

Анатолий Иванович подходит к подоконнику, выпивает.

У ч и т е л ь. Выпьешь?

А н д р е й. Что вы, Анатолий Иванович, я на кнопки не попаду!

Павелецкий вокзал

Андрей идет вдоль электрички. Останавливается у вагона, где выбиты все стекла. Заглядывает внутрь — там поломаны сиденья. По вагону задумчиво ходит мужик в железнодорожной форме.

М у ж и к. Наши проиграли.

А н д р е й. Кому?

М у ж и к. Не важно. Проиграли — и вагона нет. А если бы выиграли — все равно бы вагона не было. Не имеет значения.

Андрей несет женщине тяжелую сумку. Сзади носильщик везет пустую тележку.

Н о с и л ь щ и к. Молодой человек!

Андрей оборачивается.

А н д р е й. Что?

Н о с и л ь щ и к. А то. Не упади. Ногу сломаешь.

Ж е н щ и н а. Чего это он?

А н д р е й. Шутит.

Носильщик сзади готовит удар тележкой. Но в последний момент Андрей оборачивается, ногой с силой толкает тележку. Носильщик падает.

Н о с и л ь щ и к. Это твой последний день на Павлике!

Стол находок

Н а т а ш а. А на этой полке хранятся пьяные вещи.

А н д р е й. Я тебе долг принес. И пришел забрать забытую вещь.

Н а т а ш а. На этой полке документы: студенческие, пенсионные, свидетельства о браке и смерти, трудовые книжки.

А н д р е й. Особая примета — карандашом написано — Девяткин.

Н а т а ш а. А вчера принесли велосипед.

Наташа приносит аккордеон, ставит его на стол. Футляр весь увешан брелоками и мелкими игрушками-подвесками — оранжевые зайчики, синие медведи, красный жираф.

Н а т а ш а. Я открыла футляр и посмотрела — что там.

Андрей молчит.

Н а т а ш а. И подумала, что с игрушками незаметнее будет.

А н д р е й. Как это незаметнее? В глаза бросается! Буду ходить, как дурачок! Спасибо тебе, Наташка. (*Целует ее в щеку.*)

Андрей повесил на плечо аккордеон, пошел к двери.

Н а т а ш а. Работаем ежедневно, кроме воскресенья, с десяти до восемнадцати. Заходи.

Ярославский вокзал

Света и Аня — две торговки. Света — молодая, Ане — за сорок. С ними — мужчина лет пятидесяти, с косичкой на затылке. Он среди торговцев вроде диспетчера.

А н д р е й. Руслан?

Р у с л а н. А что?

А н д р е й. Мне сказали — к вам.

Р у с л а н (*на аккордеон*). Поем-играем?

А н д р е й. Мне сказали, что начать можно с 412-й, там раньше толстый работал.

С в е т а. А что с толстым?

А н д р е й. Рак поджелудочной.

Все помолчали.

С в е т а. Меня зовут Света. А вас?

Р у с л а н. Значит, так. В конце рабочего дня отстегиваем в общий фонд — страхование, смазка и сопровождение.

А н д р е й (*Свете*). А я — Андрей.

Р у с л а н. Наш коллективный принцип — с плащунами не дружим.

А н я. С попрошайками, с нищими.

Р у с л а н. У них свое сопровождение и своя смазка. Не дружим, но и не конфликтуем. Работаешь в порядке живой очереди. Кто перед тобой — они там, типа, свое грузят, — ты стоишь, ждешь. Они прошли, ты начинаешь.

С в е т а. А что вы поете — криминал сонгз?

Р у с л а н. Каждый сидит на своей позиции, твоя позиция — музыка. И все. Без сопутствующих товаров.

А н я. Главное — правильно выбрать направление. Монино — там богатые едут, берут, платят. Александров — дачники, семена, все для дома. А Фрязино...

С в е т а (*смеется*). Фрязино. Эти дурные — если берут, то берут все, если не берут — ничего не берут.

Мимо проходит молодой милиционер.

Р у с л а н. Здравствуй, Сережа! Как дела? Как жизнь молодая?

Милиционер не поворачивает головы, надменно проходит мимо.

А н я (*про милиционера, тихо*). Очень жадный.

С в е т а. Он тебя уже сфотографировал.

Р у с л а н. На Ярике — особая зона. Мы здесь по стояку не ходим. Перед отправлением — ходят только москвичи. Вот они прошли — вышли. Мы идем.

А н д р е й. А мы не москвичи?

С в е т а. Мы — область.

А н я. Не бойся, в первый раз я с тобой пройду, подстрахую.

С в е т а. Анекдот. У нас есть Максим, он хохол, украинец. Вот он зашел в вагон, выпивший, и говорит: «Уважаемые пассажиры, хочу предложить вашему вниманию батончик» — и сел. Сидит-сидит. А потом встал и на весь вагон: «Москали проклятые, вы батончики исть будете, чи нет?!.»

А н д р е й. Ну и как, взяли?

С в е т а. Все разобрали!

Вагон электрички

Андрей с аккордеоном входит в вагон. Из тамбура напротив входит Аня. Андрей опускает футляр на пол. Кладет пальцы на клавиатуру. Ему страшно. Аня поднимает вверх два пальца буквой V — победа!

Андрей закрывает глаза. Играет проигрыш. Поет:

Когда подъезжаешь к Москве,
Когда среди синих просторов
Ты слышишь гудки поездов.
И видишь огни семафоров...
Не раз пережить довелось
Тебе этот час возвращенья,
Но снова охватит тебя
Знакомое сердцу волненье.

Андрей приоткрывает глаза. Ничего страшного, никто на него не смотрит. Все пассажиры смотрят в окно. Андрей толкает футляр ногой вперед. Немного продвигается вперед по вагону.

Когда подъезжаешь к Москве
Разбуженный стуком колес ты,
Когда за вагонным окном
Бегут подмосковные сосны.
Огнями сверкает вдали
Вечернее небо столицы,
А ты все глядишь и глядишь
На светлые эти зарницы...

Аня показывает ему большой палец — все, мол, хорошо! Андрей достает из кармана кепку, готовится к сбору денег.

Пассажиры смотрят в окно. Андрей поет:

Когда подъезжаешь к Москве,
Ты чувствуешь с новою силой
Раздолье любимой земли,
Могущество родины милой.
Ты скажешь: «Родная Москва,
Мы связаны кровной судьбою,
И где бы наш путь ни лежал
Мы сердцем повсюду с тобою!»

Закончил петь. Закрыл от страха глаза. Потом чуть приоткрыл — ничего страшного, все смотрят в окно. Как будто и не слышали его пения.

А н д р е й (*упавшим голосом*). Музыка Дунаевского. Слова Матусовского.

Андрей подхватывает футляр, идет по вагону с кепкой. Все дают деньги. Андрей нервничает, торопится. Но люди останавливают его, окликают и дают деньги. Много денег. Аня стоит в конце вагона, глаза ее сияют. Они выходят в тамбур.

А н я. Значит так, работаешь от точки до точки, и обратно к точке. Расчет после обратки. Бригадиры, контролеры, менты — расчет централизованный.

А н д р е й. Рабочий день?

А н я. Туда и обратно, шесть часов. Один рейс мало, два много.

Остановка. Входят люди. Двери снова закрываются.

А н я. А я сразу поняла, что ты хорошо пойдешь. У тебя с душой все в порядке.

А н д р е й. В смысле?

А н я. В смысле подачи. Открытый, чистый взгляд, скрывать нечего. На душе все хорошо.

А н д р е й. У меня на душе фигня.

А н я. Я в смысле подачи.

Андрей смотрит из окна электрички на маленький заброшенный дом. Это так называемый «дом железнодорожника», был раньше такой стиль. Острые углы крыши срезаны, резные деревянные балясины, светлые резные наличники оттеняют темно-коричневую обшивку. Дом заброшен, и единственное его окно заколочено. От вида этого домика у Андрея на душе стало хорошо.

Андрей поет песню «Последний нынешний денечек».

Пожилая женщина в очках радуется этой песне, может быть, слышала ее в детстве... Рядом с ней сидит интеллигентный парень в круглых очках, по виду — студент. Он тоже смотрит на Андрея, слушает.

Последний нынешний денечек
Гуляю с вами я, друзья.
А завтра рано, чуть светочек,
Заплачет вся моя семья.

Женщина достает из сумки кошелек, дает деньги Андрею. Андрей мельком видит фотокарточки, вставленные в кошелек.

Парень, глядя на Андрея, вынимает кошелек, который женщина опустила в сумку. Андрей играет проигрыш, сбивается. Они смотрят друг на друга — Андрей и вор.

Андрей снова играет проигрыш, поет:

Заплачет мать и мои сестры,
Заплачет брат и мой отец.
Идти в солдаты выпал жребий,
И вольным дням пришел конец.

Женщина слушает его со слабой улыбкой. Вор встает со скамейки, подходит к Андрею и бросает деньги в кепку. Идет в сторону тамбура и садится ближе к выходу.

Андрей поет:

Еще заплачет дорогая,
С которой три года гулял.
Вести к венцу ее собрался,
Любить до гроба обещал.

Железнодорожная платформа в Подмосковье

На скамейке сидят Андрей и вор.

В о р. Что ты от меня хочешь? Работать вместе?

А н д р е й. Нет.

В о р. Спросить: «Как не стыдно?»

По платформе идет милиционер. Вор провожает его взглядом.

В о р. Не стыдно. Потому что деньги — по своей природе ничьи. Это предмет, предназначенный для передачи из рук в руки.

А н д р е й. Это кошелек той женщины.

В о р. А деньги — нет. Они принадлежат тому, кто их держит, пока не будет доказано противное.

А н д р е й. Я могу доказать.

В о р. Не сможешь. Я вынул их из кошелька. А сами деньги нераспознаваемы индивидуально.

А н д р е й. А кошелек?

В о р. Кошелек — да. Он индивидуализирован. Деньги из него я вынул, двести сорок рублей. (*Бросает кошелек в урну.*) Знаешь, я не люблю деньги. Они подлые. Любят, чтобы — деньги к деньгам. А у кого в кошельке двести сорок рублей, они тех не любят.

А н д р е й. Значит, деньги принадлежат их держателю?

В о р. Пользователю.

А н д р е й. Юзеру?

Снова мимо скамейки проходит милиционер. Андрей и вор провожают его взглядами.

В о р. Будешь со мной работать?

А н д р е й. Нет.

В о р. Почему?

Вагон электрички

У окна сидит девушка, та самая, которая ехала в одной электричке с Андреем, Герасимом и Виталием. Она тогда улыбалась Андрею. Улыбается она ему и сейчас.

Андрей поет:

Шумел, горел пожар московский,
Дым расстилался по реке,
А на стенах вдали кремлевских
Стоял он в сером сюртуке.

Девушка отворачивается к окну, чтобы не смотреть на Андрея. Но это ей не по силам, она вновь поворачивается, находит глазами Андрея и улыбается ему.

Зачем я шел к тебе, Россия,
Европу всю держа в руках?
Теперь, поникнув головою,
Стою на крепостных стенах.

Лавка напротив девушки пустая, и Андрей ставит на нее футляр. Этим он занимает себе место, обещая девушке вернуться. Сам идет по вагону, вынув кепку.

Андрей садится напротив девушки. Она демонстративно отворачивается к окну. Но тут же поворачивается к нему и смеется.

Андрей берет ее за руку. Она отнимает руку. Он берет обе ее руки. Девушка вскрикивает, на глазах у нее появляются слезы.

Д е в у ш к а. Палец болит.

А н д р е й. Где?

Д е в у ш к а (*протягивает ему руку*). Вот.

А н д р е й. Где это ты?

Д е в у ш к а. Иголкой укололась.

Андрей дует на палец. Девушка смеется. Андрей берет палец в рот. Девушка замирает от ужаса. И женщина напротив замирает. И девочка с плеером замирает.

Д е в у ш к а. Ты что?

Андрей моргает, гримасничает — мол, помолчи. И она затихает.

Андрей вынимает палец изо рта.

А н д р е й. Все. Жди исцеления.

Поздняя полупустая электричка. Усталый Андрей сидит у окна, ест «Баунти». Через несколько рядов от него — наискосок — компания подростков. Напротив них — одна на скамейке — сидит блондинка. Блондинка поднимает юбку и широко разводит ноги. В этот момент подростки замолкают. Блондинка сводит колени вместе. Подростки приглушенно переговариваются. Блондинка замечает взгляд Андрея. Она сдвигает колени, опускает юбку и аккуратно разглаживает ее складки. Подростки возбужденно переговариваются, а потом передают блондинке деньги. Она встает, переходит на другое место и отворачивается к окну — сеанс окончен.

Школа

Вечер. Темный актовый зал, только свет фонарей с улицы.

А н д р е й. Анатолий Иванович, я деньги принес за уроки.

У ч и т е л ь. Деньги мне не нужны. Если уважаешь — проставляйся.

А н д р е й. Не буду.

У ч и т е л ь. Тогда вообще ничего не возьму.

А н д р е й. Как же быть?

У ч и т е л ь. Интересный вопрос. Метод проблемного обучения призван активно поддерживать творческий поиск учащегося, ставить его перед необходимостью самостоятельного решения вопросов исполнительской методики. (*Помолчав.*) А что, плохо дело? Думаешь, спиваюсь?

Андрей молчит.

У ч и т е л ь. А мне что? Вечером сижу, набухался, рассовел, мне нормально. Сиди, мужик, отдыхай! Трезвому хуже.

А н д р е й. Возьмете деньги?

У ч и т е л ь. Я тебе сейчас сыграю три вещи Чайковского. «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла».

Вагон электрички

Андрей стоит в начале вагона, пережидает предыдущего.

Предыдущий — попрошайка или, как их называют на Ярике, плащун. Босой оборванец в десантных пятнистых штанах и случайном драном джемпере. Только внешность у него необычная — интеллигентное лицо, хорошая стрижка, тонкие очки.

П л а щ у н. Простите меня. Простите меня все...

Реакция пассажиров на внешность нищего разная — одни, видя его лицо, не верят в его нищету, другим — интересно. Эти-то как раз и подают.

— Средне сегодня работает. Устал, — слышит сзади Андрей.

За плечом стоит молодой щекастый парень в кепке.

А н д р е й. А обычно — лучше?

П а р е н ь в к е п к е. Стыда больше в глазах, унижения.

Нищий идет по проходу. Кое-кто ему подает.

— Простите меня, — ровным голосом, почти сухо говорит он всем.

П а р е н ь в к е п к е (*Андрею*). Извини, парень, что очередь тормозим. Видишь, какая сегодня медленная байда...

Парень в кепке достает деньги, сует их Андрею.

П а р е н ь в к е п к е. На-ка, дай ему 500 рублей.

Андрей колеблется.

П а р е н ь в к е п к е. Дай, дай! Взбодрить надо.

Андрей идет к нищему и подает купюру. Женщина, сидящая с краю, увидев купюру, ахнула. Толкнула локтем соседку. И та ахнула. Лицо нищего дрогнуло.

— Прости меня, — говорит он Андрею.

На глазах у нищего выступили слезы. Андрей возвращается на место.

П а р е н ь в к е п к е. Спасибо, брат, выручил.

А н д р е й. Он по-настоящему плачет?

П а р е н ь в к е п к е. Есть сомнения?

А н д р е й. Так он же знает, что пятисотку ты послал.

П а р е н ь в к е п к е. То-то и оно. Как говорится, гордеца водят на веревочке!

Щекастый парень в кепке курит в тамбуре, пересчитывает деньги. Нищий стоит лицом к окну, ни на кого не смотрит. Рядом, плечом к плечу пристроился Андрей.

А н д р е й. А босиком почему?

П л а щ у н. Сказано — «ни обуви, ни посоха».

А н д р е й. Босоногий, значит?

П л а щ у н. Евреи и римляне так же снимали обувь в знак печали и унижения.

А н д р е й. А как ты плачешь?

Нищий отрывается от окна, чтобы посмотреть на Андрея. Андрей почему-то смущается.

П л а щ у н. Ничего-ничего, спрашивай. В плаче главное, чтобы не стыдно было, тогда легко.

П а р е н ь в к е п к е. А вот это плохо — чтобы не стыдно было! Люди унижение башляют, а ты заслонку ставишь, блокируешься...

Андрей смотрит то на нищего, то на щекастого.

А н д р е й. Скажи, а ты... Ты профессионал? Или... (*Шепчет нищему на ухо.*) Обстоятельства?

П а р е н ь в к е п к е. Что шепчешь?

П л а щ у н. Обстоятельства.

А н д р е й (*на ухо*). А сколько тебе нужно, чтобы... выйти из обстоятельств?

П а р е н ь в к е п к е (*громко*). Хочешь выкупить его?

Нищий слабо улыбается.

А н д р е й. Хочу. У меня денег до потолка, девать некуда.

П а р е н ь в к е п к е. Сам отработает. А если нет, он знает, чего ему будет.

Нищий отворачивается к окну.

А н д р е й. Много денег. Даже не считал ни разу.

П л а щ у н (*не поворачиваясь*). Спасибо. Я профессионал.

Вагон электрички

Дневная электричка. За окном — серый хмурый день. Андрей идет с аккордеоном по вагону, поет:

Бывало, в дни веселые
Гулял я молодцом...

Лица у пассажиров хмурые. Никто Андрею сегодня не дает денег.

Андрей садится на лавку и смотрит в окно.

— Неудачный день, — весело говорит дед с рюкзаком.

Тамбур

Андрей смотрит, как два мента трясут торговку Валю. Бросили на пол товар — гелевые ручки, топчут ногами.

М е н т (*торговке*). Скажи Толе, что так будет со всеми, кто не по правилам!

В а л я (*плачет*). Скажу! Обязательно скажу!

М е н т. Кто сроки нарушает, кто умнее всех?

В а л я. Толя просто забыл.

М е н т. Дай ребятам на шоколадку.

Валя дает ментам деньги, и они уходят. Валя смеется.

В а л я (*Андрею*). Хорошо получилось. А то у меня недостача была.

Вагон электрички

Андрей идет по проходу, поет:

В одной знакомой улице
Я помню старый дом
С высокой темной лестницей,
С завешенным окном.

Он давно уже заметил девушку, которая сидит у окна. Подсаживается к ней.

А н д р е й. Не боишься поздно возвращаться?

Д е в у ш к а. Боюсь.

А н д р е й. Кто тебя встречает?

Д е в у ш к а. Никто.

Девушка смущается. Ее смущение, как всегда, выражается в смехе.

Д е в у ш к а. Палец выздоровел.

А н д р е й. Я же говорил.

Д е в у ш к а. Ты целитель?

А н д р е й. У меня слюна целебная.

Д е в у ш к а. А у нас тетя Нина ездит по монастырям, прикладывается, — прикладывается, и от этого здоровеет.

А н д р е й. Смотри!

Оба смотрят в окно. Из окна электрички виден маленький железнодорожный домик.

Д е в у ш к а. Мне всегда хочется выйти и погулять вокруг, только времени никогда нет.

А н д р е й. Я на него часто смотрю.

Д е в у ш к а. В нем живут убийцы. Но это хорошие убийцы. Они только богатых убивают. И все отдают бедным.

Домик уплывает за окном.

Мы обходим вокруг дома. Окно заколочено. Мы заглядываем в щели, но видно только грязное мутное стекло. Мы поднимаемся на крыльцо в три ступеньки, но дверь заколочена. Мы отходим дальше и осматриваем окрестности. Вокруг высокая трава, заросли иван-чая.

Д е в у ш к а. А у меня губа болит.

А н д р е й. Хочешь, чтобы я тебя поцеловал?

Д е в у ш к а. А поможет?

Андрей целует Девушку.

Д е в у ш к а. Даже телефон у меня ни разу не спросил.

А н д р е й. Дай телефон.

Д е в у ш к а. А у нас нет телефона. (*Смеется.*)

Андрей снова целует ее.

Д е в у ш к а. Я тебя уже видела однажды. В электричке.

А н д р е й. Я тебя тоже видел. Ты была с подругой.

Д е в у ш к а. Странно, да? А вон парень, который ехал тогда напротив и на нас смотрел.

А н д р е й. Где?

Андрей поворачивается. В ряду напротив, наискосок, сидит Герасим. И улыбается. Герасим показывает глазами на тамбур. Встает и идет туда первый. Андрей подхватывает футляр и идет за Герасимом.

В тамбуре Андрея ждут двое угрюмых парней, ребята Герасима.

Г е р а с и м. Здорово, брат! Обыскался я тебя. Но ты не иголка в стоге сена. Найти можно.

Угрюмые парни приближаются к Андрею.

Андрей быстро идет к противоположному тамбуру. Но там еще двое таких же угрюмых парней ждут его.

Д е в у ш к а. Я нажму кнопку «Милиция».

А н д р е й. Нет. Не надо.

Д е в у ш к а. Не ходи никуда. Жди контролеров.

А н д р е й (*разворачивает аккордеон, поет*).

Родины просторы, горы и долины,
В серебро одетый зимний лес грустит.
Едут новоселы по земле целинной,
Песня молодая далеко летит.
Ой ты, зима морозная,
Ноченька ясно звездная!
Скоро ли я увижу
Свою любимую в степном краю?
Вьется дорога длинная,
Здравствуй, земля целинная!
Здравствуй, простор широкий,
Весну и молодость встречай свою!

С песней Андрей входит в тамбур. И там сразу на него наваливаются парни. Бьют в лицо. Андрей срывает стоп-кран. Поезд рывком тормозит. Распахиваются двери. Андрей, прижав к себе футляр, прыгает из вагона.

Железная дорога. Под насыпью

Снизу мы видим, как летит Андрей. Он падает на насыпь, катится вниз. Визг тормозов прекращается, электричка набирает скорость. И исчезает за поворотом. Андрей летит кувырком. Удар головой о землю, хлесткая верба, темнота и вата в ушах, и теплый летний день сменяется ярким морозным утром...

— Смотри, смотри, — кричит мальчик с удочками.

Мальчики сверху смотрят, как катится по насыпи тело. Человек, перевернувшись, последний раз взмахнул рукой и замер. Андрей лежит неподвижно на спине, смотрит в небо. Но непонятно, видит ли он его? Рядом с ним нет ни аккордеона, ни футляра. Зайцы скачут вокруг его головы.

С высокой насыпи мальчики спускаются вниз, к Андрею. Он лежит в зарослях иван-чая, совсем недалеко от заколоченного железнодорожного домика. Мальчики бегут к Андрею. А зайцы убегают.

Часть третья

Больница. Палата. Утро

— Николай где?

В ответ молчание.

— Не появится — уволю.

— Придет, — тихим голосом.

— Опять пьяный?

Частая рама окна, косые перекладины. Высокий потолок в трещинах. Белые плафоны на длинных ножках.

Сильные белые руки доктора Елены Николаевны ощупывают ногу. Пальцы на ноге пошевелились. Сначала — тихо, проверяя. Потом сильнее.

— Ноги плохие.

— Встанет?

— Увидим.

— Не встанет?

— Посмотрим.

Высоко на подушке лицо Андрея, он без сознания. Фиолетовый синяк спускается с его шеи, идет через плечо на руку. Пальцы согнуты и напряжены, как будто он держит яблоко.

Руки медсестры Саши распрямляют его пальцы, но они снова сгибаются.

— С руками хуже. Правая очень плохая. Может не подняться.

Доктор Елена Николаевна говорит Андрею:

— Вот так, парень: писать — мочеприемник, срать — утка.

Андрей открывает глаза.

Лес. Кусты. Утро

Аккордеон лежит в кустах под насыпью. Мимо проносятся электрички. Рядом с аккордеоном присели зайцы, поводят ушами.

Анатолий Иванович за кадром поет:

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.

Школа. Актовый зал

В сумерках на фоне светлого окна Анатолий Иванович поет:

Но туда выносят волны
Только сильного душой!..
Смело, братья! Бурей полный,
Прям и крепок парус мой!

Больница. День

На соседней кровати лежит Борис. Он мотает головой, стонет. Потом кричит.

— Надо встать, — говорит Елена Николаевна Андрею.

Андрей безучастно смотрит в потолок.

— С рукой мы потом разберемся, а сейчас — ноги. Тебе надо встать.

Андрей, не мигая, смотрит в потолок. Борис стонет.

— Хорошо, поставим вопрос иначе: не надо лежать. Чувствуешь разницу? Как он. (*Это о соседе Борисе.*) Он будет лежать всегда.

Андрей слегка поворачивает голову. Это первое его движение за все время. Скосив глаза, он смотрит на Бориса.

Ночь

Сосед Борис кричит.

Андрей лежит с открытыми глазами, слушает.

Дверь палаты открывается, и на пороге появляется Андрей. Держась за стену, он идет по коридору. Ноги слушаются плохо, перед каждым шагом он делает вдох, после шага — выдох.

Сестринская комната

В стеклянном шкафу на второй полке сверху — бутыль с притертой пробкой, на этикетке «Spiritus aethylius — 95 %». Одной левой рукой ее не взять, а правая висит вдоль туловища, пальцы скрючены. Андрею пришлось почти залезть в шкаф, чтобы зажать бутыль левой рукой, шеей и плечом. Достал бутыль, поставил на стеклянный столик. Открыл пробку. Ищет — во что налить? Нашел стакан возле электрического чайника. Вытряхнул на пол чайную ложку. Пролил немного на пол. Получился почти полный стакан. Андрей медленно идет по коридору. Несет спирт. За ним неслышно идет медсестра Саша.

Палата

Кричит Борис. Андрей льет ему в рот спирт. Борис захлебывается, спирт течет по его шее на подушку. Борис замолчал. Хрипло дышит, потом откашливается. Мутно смотрит на Андрея и говорит:

— Осибо...

Андрей ложится в кровать. Наступает тишина. Оба спят, дышат ровно.

Саша быстро идет по коридору. Стучит в дверь.

— Елена Николаевна!

Елена Николаевна колет иголкой правую руку Андрея. Нет реакции, он не чувствует боли.

— Считай, нет руки.

Борис кричал, а тут вдруг замолчал. И Елена Николаевна расстроена. Только Саша по-прежнему разглаживает пальцы Андрея, которые опять скрючиваются.

— Зато ноги есть! Сначала не было, а потом появились. А это — разряд ходячих.

Андрей молчит.

— Надо говорить, — сердится на него Елена Николаевна. — Как тебя зовут? Имя, фамилия? Кто ты, откуда? Вот это — Саша, а я — Елена Николаевна. Там Борис, он уже полтора года у нас лежит. А ты кто? Хочешь, Саша принесет газету? И ты по буквам покажешь нам свое имя? Ты его не помнишь? Или не хочешь говорить? Надо говорить!

Андрей закрывает глаза.

Квартира Андрея. Кухня

Мать Андрея возле плиты.

— Не помню — посолила ли суп...

— Попробуй и узнаешь, — говорит дочь.

— Не в этом дело, — качает головой мать. — Вопрос стоит так: выжила из ума или нет?

Больница. Палата. Утро

В дверь осторожно заглядывает мальчик.

— Можно к вам?

Со стуком, опираясь на табуретку, входит Гриша. Делает он это так: выставляет табурет вперед, а потом делает шаг, снова табурет, снова шаг.

— А меня электричкой сбило, — говорит он Андрею. — Я Гриша, а тебя как зовут?

Андрей улыбается ему.

— Ты немой? Еще сказали, что ты без рук остался. Правда?

Андрей приподнимает левую руку, сжимает кулак и складывает кукиш.

— А другой рукой?

Андрей смущается.

— Значит, ты однорукий? Круто!

Гриша добирается до кровати Андрея, садится в ногах.

— Говорят, что у тебя амнезия, как в кино... Ты, правда, не можешь говорить? Или притворяешься?

— Скрываешься от милиции? — шепчет Гриша. — В федеральном розыске?

Андрею смешно. Гриша наклоняется к лицу Андрея.

— Я никому не скажу. Тебя здесь спрятали. Программа защиты свидетелей?

Андрей и Гриша смотрят в окно. В один день все стало желтым, наступила осень. Падают листья.

Квартира Дениса. Кухня

Дождливым осенним вечером Денис и Никита пьют водку. Они ровесники, а может, даже и одноклассники. Только Никита — начальник, а Денис его подчиненный.

Н и к и т а. Зарплата — до хера и больше. Только ты должен хорошо понимать, что такое субординация. Ты снизу, а я сверху.

Никита пытается прикурить, но роняет сигарету на пол.

Денис быстро достает из пачки новую сигарету и подает ее Никите.

Н и к и т а. Спасибо.

Никита пытается прикурить, но на этот раз роняет зажигалку.

Денис поднимает ее с полу. Щелкает зажигалкой и подносит Никите огонь.

Н и к и т а. Спасибо.

Никита глубоко затягивается, выдыхает дым. Наклоняется через стол к Денису.

Сестринская комната

Андрей стоит спиной со спущенными штанами. А Саша делает ему в попу укол. Входит санитар Николай.

— Нужно принести баллон с кислородом, — говорит Елена Николаевна.

— А ты попроси, — пьяно усмехается Николай.

— Николай, принеси сюда баллон, — ровным голосом повторяет доктор.

— А где волшебное слово? Нет, ты по-хорошему попроси, хозяйка.

Елена Николаевна отворачивается к окну. Николай смеется.

Андрей, натянув штаны, выходит из сестринской комнаты.

— Что задумалась, хозяйка?

— Думаю — унижаться или не надо?

Андрей задом открывает дверь. Пыхтя, он вносит в комнату тяжелый стальной баллон синего цвета. Андрей держит его навесу двумя руками — левой и правой. Ставит баллон в угол.

— С ума сошел! — ахнула Елена Николаевна. — А если бы ты его уронил? Там же сжатый газ. У тебя правая рука никакая, это же — взрыв!

Андрей поднимает правую руку, сжимает кулак и выбрасывает два пальца вверх — буква V.

Андрей и Гриша смотрят из окна. В один день все стало белым, наступила зима. Крупными хлопьями падает снег.

Стол находок

Наташа и ее напарница Лида метят крестиками дни дежурств в настенном календаре. Обе на грани ссоры.

Л и д а. Почему ты не берешь 4-е, 6-е и 8-е?

Н а т а ш а. Потому что мне нравится работать 3-го, 5-го и 7-го. А еще мне нравится 9-е.

Л и д а. Почему?!

Н а т а ш а. Потому что это нечетные числа.

Л и д а. Однофигственно!

Н а т а ш а. Нечетное число угодно Богу.

Больница

Яркий зимний день. Андрей во дворе колет дрова. Высоко над головой заносит топор и с силой опускает его вниз. Рядом с ним Гриша в смешной яркой курточке. Он ассистирует Андрею — относит поленья к крыльцу больницы. Гриша заметно хромает. На крыльце стоит Елена Николаевна, она в одном белом халате, но на голове меховая шапка-ушанка. Доктор курит. Андрей набирает большую охапку дров и поднимается на крыльцо. Гриша несет за ним маленькую охапку. Оба старательно околачивают валенки от снега.

В коридоре возле горящей печи вечером сидят на низкой скамеечке Андрей и Гриша. С ними медсестра Саша.

Дверца печи открыта, и красные отблески огня освещают их лица. Андрей кочергой мешает в печи угли.

Рядом — дверь в кабинет Елены Николаевны, она открыта.

Г р и ш а. Елена Николаевна — самый главный врач.

Г о л о с Е л е н ы Н и к о л а е в н ы (*из кабинета*). Если учесть, что у нас в больнице один врач.

Все трое тихо смеются.

Г р и ш а. А Саша — самая старшая медицинская сестра.

Г о л о с и з к а б и н е т а. Должность старшей медицинской сестры есть только в больницах на сто и более коек.

Тихий смех.

Г р и ш а. А разве в нашей больнице меньше ста коек?

Смех.

Из кабинета выходит Елена Николаевна. Она видит Андрея, обнимающего за плечи смеющегося Гришу; раскрасневшуюся веселую Сашу.

Е л е н а Н и к о л а е в н а. Хорошо вам?

Лес

Тропинка в зимнем лесу выводит Андрея на заснеженную поляну. Андрей слышит позади себя хруст веток, оборачивается. Прямо перед ним, метрах в трех, стоит на задних лапах большой медведь. Медведь слепо вглядывается в Андрея, принюхивается. Потом делает несколько шагов к Андрею. Андрей отступает на шаг. Не совершая резких движений, Андрей лезет рукой в карман. Медведь насторожился, зарычал. У Андрея на ладони конфета. Он осторожно разворачивает обертку, шелестит серебряной фольгой. Фантик падает на снег, и медведь обнюхивает его. Медведь съедает конфету — осторожно слизывает ее языком с ладони Андрея. Ладонь у Андрея остается мокрой, и он вытирает ее о штаны. Медведь садится на задние лапы, смотрит на Андрея, ждет еще еды. Андрей деловито роется в карманах, хлопает себя по бокам — ничего больше нет! Медведь вздыхает и ложится у ног Андрея, уткнув нос в передние лапы. Андрей спокойно обходит его и идет по тропинке обратно.

Г о л о с А н д р е я (*за кадром*). Пора кипятить белье. С утра замочено. Нельзя так долго, хлорка разъест. Гнойное белье — с хлоркой, обычное — с содой. Надо сегодня закончить, чтобы к завтрашнему дню было. А то мало чистого осталось. Пока кипит, можно дров порубить.

Андрей оступается с тропинки и проваливается одной ногой в снег. Вытаскивает ногу, пытается снять валенок, но он забит снегом, сидит намертво.

Г о л о с А н д р е я (*за кадром*). Твою мать!.. Полный валенок. Все, нога будет мокрая.

Быстро уходит по тропинке.

Больница

С улицы входит Андрей. В коридоре его поджидает Гриша.

Г р и ш а. Не ходи сегодня в свою палату ночевать. Давай у меня спать.

Андрей садится на скамеечку возле печки, пытается стянуть валенок. Гриша ему помогает. Из валенка вытряхивают кучу мокрого снега.

Г р и ш а (*кричит*). Саша, у тебя есть сухие носки?

Г о л о с С а ш и. А что?

Г р и ш а (*кричит*). У меня есть, но они маленькие.

Г о л о с С а ш и. Есть.

Г р и ш а. Сегодня будешь в моей палате спать. Здорово, правда?

Пришла медсестра Саша с шерстяными носками.

Поздний вечер

Пустая, с голой панцирной сеткой кровать Бориса. Медсестра Саша гасит в палате свет и закрывает дверь.

Весна. На деревьях еще не распустились листья, а кусты уже едва зеленые. А земля еще сырая. Андрей кладет пальцы в рот и громко свистит. Кусты зашевелились. Из кустов выбежали зайцы. Робко выбежали, приседая от страха. Гриша бросает им морковку. Робкие зайцы подхватывают морковку и убегают с нею в кусты. А смелые зайцы грызут ее прямо здесь.

Г р и ш а. Саша говорит, что это хорошо, что Борис умер. А я заревел. Саша говорит, хорошо, что я заревел. Разве хорошо, когда плачут? Ведь реветь стыдно.

Андрей не слушает Гришу, а смотрит сквозь больничные ворота на дорогу, уходящую вдаль.

— Уходить хочешь? — спрашивает Гриша.

Андрей мотает головой — нет!..

В кабинете Елены Николаевны — диван, посудный шкаф и много бытовых мелочей. Это не только кабинет, но и ее дом, она тут живет. Елена Николаевна и Андрей пьют чай.

— К лету не будет нашей больнички. С января уже бюджет закрыт, тянем кое-как. И правильно. А зачем? Все правильно делают, очень разумно...

И не правильно, и не разумно — слышится в ее голосе.

Елена Николаевна наливает Андрею чай.

— Хочешь уходить? — спрашивает она.

Ответа она уже не ждет, знает, что Андрей не ответит.

— Я даже не знаю твоего имени.

А вот после этого вопроса Елена Николаевна ждет ответа. Ждет долго и настойчиво, смотрит на него так, что Андрею стало беспокойно.

Он слабо улыбнулся Елене Николаевне, положил руки на скатерть и сцепил пальцы в замок.

— Ладно, — вздохнула Елена Николаевна. — А я все думала — как же тебя записать? Нельзя же написать — «неизвестный молодой мужчина». Написала фамилию — Девяткин.

Андрей вздрогнул, поднял глаза.

— Еще чаю? — спросила Елена Николаевна.

Вспыхнула лампочка под потолком и осветила подсобку, заваленную рухлядью — сломанные стулья, тумбочки, вышедшие из строя медицинские приборы. Много старых матрацев, свернутых в толстые трубы.

Андрей подходит к пыльному стеллажу. Там лежит футляр от аккордеона. На крышке карандашом написано — «Девяткин». Андрей открывает крышку футляра. Сзади, на пороге подсобки стоит Елена Николаевна.

— Все на месте?

Андрей закрывает крышку.

— Нам чужого не нужно.

Лесная дорога

На плече у Андрея аккордеон. Он идет по знакомой лесной дороге в монастырь. Вот уже за соснами мелькают белые монастырские стены. Андрея встречает собака. Радостно лает, приветствуя. Она бежит вперед, потом оглядывается — идет ли за ней Андрей. Еще один поворот — и монастырские ворота. Будка, похожая на КПП. Собака села у ворот.

У ворот монастыря

Андрея встречает охранник, тот самый, который внезапно попал в больницу. На груди у него бейджик «Витя». Жив-здоров Витя, только вид немного помятый.

В и т я. Пришел? Тебя тут спрашивали — куда, мол, подевался? Что, набродился? Обратно спасаться пришел?

Здороваются, жмут друг другу руки, как старые друзья.

В и т я. Ребята говорят, наверное, он крутым стал: таможка–растаможка, аудит, весь в говне... А ты как ушел, так и пришел. Не взяли тебя новую Россию строить?

Андрей проходит за ворота.

— А я вот теперь инвалид третьей группы. Круто, да? — говорит ему вслед Витя.

Монастырь

Андрей идет мимо храма, стена которого по-прежнему покрыта посеревшими от времени лесами. Поворачивает за угол, а там — отец Леонтий идет ему навстречу. Волосы у него мокрые, гладко зачесаны назад, на плече полотен-

це. Видно, только что купался. Отец Леонтий увидел Андрея, широко развел руки, улыбнулся.

— Ну? Пришел?

Андрей снимает с плеча аккордеон, кланяется отцу Леонтию. Только одно изменилось в отце Леонтии — сильно хромает, припадает на правую ногу.

— Вот как я теперь хожу, — смеется он, — в полтора шага... Как жизнь молодая? — И не ждет ответа. — Иди в трапезную. Поешь с дороги, благословляю.

Возле разбитого трактора, под которым спят обыкновенно монастырские кошки, стоит мужик в наколках, зовет кошек:

— Кысь-кысь-кысь!

Увидев Андрея, мужик кланяется ему. Кланяется очень низко, в землю. Андрей растерялся и поклонился в ответ в полпоклона, по-обычному. И только когда Андрей ушел, мужик, взявшись предварительно за поясницу, медленно распрямился.

Трапезная

Длинный стол, за которым обедает братия, сейчас пуст и тщательно вымыт. Навстречу Андрею выходит брат Евлогий (послушник Толик).

— Пришел?

Обнимает Андрея.

Андрей снимает с плеча аккордеон. Ставит его на лавку.

— Видел отца Леонтия? Он молодец. Вернулся к нам на костылях. Так через неделю костыль бросил. С утра до вечера на ногах. У него в бедре железный штырь.

Андрей наклоняется над футляром от аккордеона. Открывает его. И отступает назад, чтобы брат Евлогий видел — все на месте.

— Вот и хорошо. Вот и ладно, — говорит Евлогий.

И смеется, как прежний Толик, только левая щека у него дергается, по-птичьи опускается на глаз веко.

— Сережа! Сережа! — кричит Евлогий.

Быстрым шагом входит в трапезную Сережа, молодой послушник в белом переднике.

— Вот Андрей пришел, — говорит Евлогий.

Сережа кланяется Андрею очень низко, в пол.

— Как взял, так и отдал, — говорит Евлогий Андрею. — Спасибо тебе, брат! Отнеси, Сережа!

Только после этого послушник выходит из поклона. Берет футляр и уходит с ним.

— Принеси щей!— кричит вдогонку послушнику Евлогий.

Послушник Сережа принес большую миску с горячими щами. Положил в миску горсть резаного зеленого лука. А теперь сидит на дальнем конце стола и, подперев щеку, смотрит на Андрея. У Андрея слюнки потекли. Он стал жадно есть. Обжег рот, уронил ложку. Скривился и заплакал. Брат Евлогий поднял ложку с пола. Обтер ее подолом рясы. Он осторожно зачерпывает горячие щи, долго дует на ложку, а потом подносит ее Андрею.

— Давай-давай, — говорит Евлогий. — Открывай рот. Как бы я поел теперь горячего! А нельзя.

Андрей широко открывает рот. Брат Евлогий кормит, его как маленького.

Андрей ест и плачет.

Кладбище

Андрей идет по тропинке.

Голос Андрея (*за кадром*).

Плакать можно.
Если только когда больно.
Если прищемил палец.
Или ударился коленкой.

Плакать хорошо.
А у меня с этим плохо...
Плакать плохо.
У меня с этим хорошо...
— это стих.
Тупо как-то, только когда больно.
От обиды — тоже не то.
Все как-то ведь плачут?
Ведь много слез.
На самом-то деле.

Внезапно, в спину:

— Ты, что ли, Андрей?

Андрей оборачивается и видит Виталия.

Андрей встал как вкопанный — немой заговорил! Виталий смеется, обнимает Андрея, хлопает его по спине.

— Вот ходил чинить дырку в заборе! И кто ее проломил? Поймать бы! Все теперь через нее ходят. И собаки тоже. Деревенские приходили, венки унесли. Вот теперь придут, а дырки-то и нет! (*Заглядывает в лицо Андрею.*) Ты-то как? Где был, что делал? А зима какая была холодная! Не приведи Бог! Земля мерзлая, снегу мало... Натерпелся я горя! Митя и Олег не могли даже негров из деревни нанять, никто могилы копать не шел. Помнишь Митю с Олегом, наших могильщиков? Ни за водку, ни за деньги — никто не шел! Так я сначала на этом месте костер жег, а уж потом лопатой. Пал Васильича помнишь? Уволился. А Нина Хромова умерла, ее брат к себе увез хоронить. А Татьяну из магазина помнишь? Она здесь, в магазине работает. Тебя все спрашивает. Слушай, а сегодня на ужин — творог. Не советую пропустить. Очень хороший творог!

Андрей громко засмеялся. А Виталий не понимает, почему он смеется, и никак не может остановиться.

— Честное слово, хороший творог!

Виталий и Андрей сидят на скамейке возле могилы «Неизвестного».

Могила убрана по вкусу Виталия — белые камешки по периметру, куст зацветающего вереска в ногах.

— Хорошо здесь, правда? — тихо спрашивает Виталий.

Андрей кивает головой.

В и т а л и й. Эх жаль, выпить нельзя! Отец Леонтий не велит. Режим стандартный — не пить, не курить и без баб! Грех, мол, это! А что — грех? Он всюду. Когда спишь — не грешишь! (*Вздыхает.*) Может, выпьем за встречу?

Андрей — ни да, ни нет. И тогда Виталий ударил его по коленке, решился.

В и т а л и й. Давай спички тянуть: кто за бутылкой побежит.

А Андрей вдруг говорит:

— А чего тянуть? Я побегу.

Встал со скамейки. И побежал.

Андрей бежит по кладбищу. Андрей бежит через рощу. Бежит мимо белой монастырской стены. Бежит мимо монастырских ворот, бежит мимо проходной. Охранник Витя грозит ему кулаком.

Андрей бежит мимо озера, мимо мостков для купания. Там молодые трудники собрались купаться, да вода холодная. Никак не могут договориться — кто первый прыгнет.

Андрей бежит мимо железнодорожной насыпи. В одну сторону с ним несется электричка. Обгоняет Андрея и, свистнув, исчезает за поворотом.

Андрей бежит с горки вниз. Вот уже виден магазин.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19,
стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер.. 5/7
тел. 951-9360

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. «Новая книга»
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

16
-4 ФЕВ 2005
€ 2640

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 06.12.04. Подп. к печати 20.12.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,14
Заказ 873. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

Анна Маньяни –
звезда фильмов
неореализма

Ольга Бузова –
звезда реалити-шоу
ДОМ-2 на ТНТ

реалити-шоу
ДОМ 2
ЗИМОВКА

КАЖДЫЙ ДЕНЬ
В 21.00

НА ТЕЛЕКАНАЛЕ
ТНТ

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Первый русский блокбастер. Константин Эрнст, Анатолий Максимов, Тимур Бекмамбетов о «Ночном Дозоре»

Муратовские мотивы. Анатолий Васильев, Алла Демидова, Сергей Члиянц, Зара Абдуллаева о Кире Муратовой

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

Венеция-2004

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Автора! Наталья Рязанцева, Эдуард Володарский, Ираклий Квирикадзе, Геннадий Островский о проблемах современной кинодраматургии

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Юрий Арабов. ДОКТОР ЖИВАГО (фрагменты сценария)

Глеб Панфилов. ЖИЗНЬ ЖАННЫ Д'АРК

Александр Родионов, Борис Хлебников. ДОРОЖНЫЕ РАБОТЫ

ИСКУССТВО КИНО

Индекс 70402

2004